KUNST-
Chronik
1917

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

[illegible]

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1917

Inhalt des achtundzwanzigsten Jahrgangs der Neuen Folge

Größere Aufsätze

Archäologisches

Ausgrabungen und Funde

Ausstellungen

Bücherschau

Denkmäler

Denkmalpflege

Siehe auch unter »Größere Aufsätze«

Forschungen

Vgl. auch unter »Größere Aufsätze«

Krieg und Kunst

Siehe auch unter »Größere Aufsätze«, »Denkmalpflege«, »Vermischtes« sowie »Nekrologe«

Nekrologe

Personalien

Sammlungen

Vereine

Vermischtes

Siehe auch »Krieg und Kunst«

Wettbewerbe

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 1. 1. Oktober 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die **unverlangt** eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an **E. A. Seemann**, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

MALER ODER KUNSTHISTORIKER?

Zu diesem in den letzten Monaten wieder viel diskutierten Thema, das auch in unserer Zeitschrift anläßlich des bekannten Wiener Streitfalles eingehend erörtert wurde, erhalten wir den folgenden Brief aus dem »anderen Lager«, dem wir leider in so vielen Punkten recht geben müssen, daß wir seine Veröffentlichung nicht ablehnen zu dürfen meinen.

»Sehr geehrter Herr Redakteur!

Als eifriger Leser Ihrer Zeitschrift bin ich über die von Ihnen vertretene Anschauung in der Frage, ob Maler oder Kunsthistoriker für die Stellung als Galeriedirektoren besser geeignet seien, so wohl unterrichtet, daß ich nicht wagen würde, Sie mit meiner abweichenden Meinung zu behelligen, wenn nicht das Beweismaterial ihrer Gegner in jüngster Zeit in einem selbst diesen unerwünschten Maße vermehrt worden wäre. Ich gehöre nämlich keineswegs zu den Fanatikern, die behaupten, daß nur Künstler etwas von Kunst verstehen können. Ich bin im Gegenteil allen von kunsthistorischer Seite ins Feld geführten Argumenten durchaus zugänglich, und ich bin der letzte, der nicht das Genie eines Bode zu würdigen wüßte, der nicht der erfolgreichen Arbeit, die an vielen Stellen von Kunsthistorikern als Museumsleitern geleistet wurde, alle Anerkennung zu zollen bereit wäre. Auch bin ich durchaus der Meinung, daß ein Künstler, der als solcher etwas taugt, anderes, vielleicht sogar besseres zu tun hat, als sich mit Museumsverwaltung abzuplagen. Sie sehen also, daß mein Standpunkt von dem Ihren im Grunde gar nicht so sehr abweicht. Wogegen ich mich wende, ist nur das verkehrte Prinzip, der Glaube an den Befähigungsnachweis durch einen leicht erworbenen Doktorgrad. Ich denke an einen bestimmten Fall. Wäre einer aus unseren Reihen, wäre ein Maler auf diesen Direktorposten berufen worden, so wäre ganz gewiß eine schreckliche »Affäre« entstanden, und auch Ihre Zeitschrift hätte entrüstete Artikel über solchen Rückfall in mittelalterliche Sitten gebracht. Wird aber ein junger Herr berufen, der irgendwann irgendwo einmal seinen kunsthistorischen Doktor gebaut hat, so begnügt man sich, die Tatsache zu registrieren. Ich habe genügend Beziehungen in Kunsthistorikerkreisen, um zu wissen, was man über den oder jenen denkt. Aber man hütet sich um Gotteswillen, es laut werden zu lassen. Und ich wette, ohne meinen Brief, dem Sie hoffentlich die Veröffentlichung nicht versagen werden, wäre auch dieser jüngste Fall ohne jeden Kommentar in der Rubrik »Personalien« als hocherfreuliche Tatsache mitgeteilt worden. Sie können mir nicht widersprechen, denn alles, was gegen diese neueste Ernennung zu sagen wäre, hätte auch bereits gegen den Amtsvorgänger des betreffenden Herrn vorgebracht werden müssen, und es sind, wie Sie wissen und zugeben werden, auch andere Posten in letzter Zeit in einer Weise besetzt worden, die zu Bedenken allen Anlaß gibt. Aber die Kunsthistoriker schweigen nach dem bekannten Grundsatze, daß eine Krähe der anderen nicht die Augen aushackt, und wenn einer von uns Künstlern, die doch auch ein Interesse an der Sache haben, das Wort zu ergreifen wagt, dann heißt es natürlich, er rede pro domo. Ich bin kühn genug, um mich vor diesem Verdachte nicht zu scheuen, und ich behaupte, daß einer der Akademieprofessoren, die mit dem Kunstbetrieb an Ort und Stelle wohl vertraut sind, zehnmal besser für das Amt geeignet wäre als ein junger Mann, der mit einem Doktortitel als einzigem Befähigungsnachweis geschmückt ist. Ich betone noch einmal, daß ich die Arbeit auch der jüngeren kunsthistorischen Museumsdirektoren in Deutschland keineswegs unterschätze. Ich gehöre auch nicht zu denen, die jeden Mißgriff bei Ankäufen tragisch nehmen. Im Gegenteil, ich schätze eine aufrechte Überzeugung zu sehr, um sie nicht zu begreifen, auch wenn sie der meinen zuwider läuft. Ich glaube auch ohne weiteres, daß unter den jüngeren Kunsthistorikern, die für die Stellung verfügbar waren, so viele geeignete Persönlichkeiten zu finden wären, daß eine befriedigende Wahl unschwer hätte getroffen werden können, ohne einen Maler für den Posten zu bemühen. Ich habe bisher keinen Namen genannt, aber Sie wissen längst, wovon ich rede. Wir fragten uns vergebens, als Dr. Anton Mayer Museumsdirektor in Weimar wurde, was die Wahl gerade dieses Herrn veranlaßt haben konnte, der seine Eignung für einen solchen Posten bisher in keiner Weise gezeigt hatte, auch keine wissenschaftlichen Leistungen aufzuweisen hatte, die uns immerhin einigen Respekt abgefordert hätten. Die Gastrolle, die Dr. Mayer in Weimar gab, war nur kurz, aber die Zweifler haben recht behalten. Man sucht vergebens nach den Leistungen dieses Direktors. Nun erfahren wir von der Ernennung des Dr. Hanns Schulze aus der Berliner »8 Uhr Abend-Zeitung«, die stolz die neue Würde ihres Mitarbeiters verkündet, und wir erinnern uns, das Zeichen H. S. gelegentlich unter Ausstellungsbesprechungen und Kritiken von Schauspiel-, Opern- und Operettenaufführungen gefunden zu haben. Viel mehr allerdings ist uns über den Herrn nicht bekannt. Man erzählt uns, er sei in einem kleineren Berliner Auktionshause tätig gewesen, habe auch eine Volontärzeit bei den Berliner Museen absolviert. Aber was gerade ihn zu der Stellung eines Museumsdirektors — immerhin in der Stadt Goethes — befähigen

soll, haben wir vergeblich in Erfahrung zu bringen versucht. »Vestigia terrent«, lernten wir in der Schule. Die Spuren des Dr. Mayer scheinen in Weimar nicht geschreckt zu haben. Sonst hätte man nach dieser Kraft, deren Verfehltheit nachträglich wohl niemand mehr wird ableugnen wollen, auf alle Fälle einen Kandidaten gebracht, dessen Name von vornherein Vertrauen zu wecken geeignet gewesen wäre, — und wäre es kein anderer als einer von uns verrufenen Malern.

Trotzdem möchte ich keineswegs in den Verdacht geraten, etwa selbst den Direktorposten erstrebt zu haben, was mir sehr fern liegt, und bitte Sie darum von dem Rechte der Anonymität Gebrauch machen zu dürfen.

Mit dem Ausdruck usw.«

Wir entsprechen dem Wunsche des Herrn Einsenders und haben seinen Brief zum Abdruck gebracht. Wir glauben unsererseits seinen Ausführungen vorerst nichts hinzufügen zu sollen. D. Red.

OTTO GREINER †

Am 24. September ist in München Otto Greiner nach kurzer, schwerer Krankheit gestorben. Mit ihm ist einer der bedeutendsten deutschen Graphiker, einer unserer größten Zeichner dahingegangen, aber auch als Maler ist er erfolgreich gewesen; allerdings besitzt nur eine deutsche Galerie Zeugnisse seiner malerischen Tätigkeit. Greiner stammt aus Leipzig, wo er am 16. Dezember 1869 geboren wurde. Er bildete sich als Lithograph aus und machte seine Lehrlingstätigkeit in der Offizin von Julius Klinkhardt durch. Seine Ausbildung im Zeichnen verdankte er dem jetzt noch tätigen Zeichenlehrer Arthur Haferkorn. 19 Jahre alt ging er nach München und wurde Schüler von Alexander Liezen-Mayer, 1892 wurde es ihm ermöglicht, eine Reise nach Rom zu machen, wo ihm in der Natur die Schönheit des Südens aufging und schon damals der Wunsch sich aufdrängte, für die Dauer sich niederzulassen, namentlich um den nackten menschlichen Körper zum Mittelpunkt und Inbegriff seiner Kunst zu machen. Sein sehnlicher Wunsch erfüllte sich ihm auch in späteren Jahren, nachdem er sich vorübergehend bald in Leipzig, bald in München, wo er auch seiner militärischen Dienstpflicht beim ersten Infanterieregiment genügte, aufgehalten hatte. Als Italien im Frühjahr vorigen Jahres in den Weltkrieg eintrat, mußte er Rom, wo er sich am Colosseum seine Künstlerwerkstatt eingerichtet hatte und in unermüdlichem Fleiß Werk um Werk vollendete, mit seiner Gattin, einer Italienerin, verlassen und begab sich nach München, wo er zuletzt an einem großen Gemälde tätig war, das ihm der geschäftsführende Ausschuß der Deutschen Bücherei für den großen Saal der neuerbauten Deutschen Bücherei in Auftrag gegeben hatte. Kaum über die Anfänge ist dieses vielversprechende Werk hinausgediehen, so daß wir leider gerade das entscheidendste Wort, das er als Maler sprechen wollte, nicht haben vernehmen können. Eine innige Freundschaft verband Greiner mit dem um zwölf Jahre älteren Max Klinger. Oft kann man hören, Greiner sei Klingers Schüler gewesen; ein Irrtum, denn Klinger hat nie Schüler gehabt. Richtig ist aber, daß den jüngeren Künstler mit dem großen älteren Meister, so verschieden auch beide an Temperament sein mochten, eine gleiche Anschauung und Überzeugung in künstlerischen Dingen verband. So haben namentlich beide die Bedeutung des nackten menschlichen Körpers als Grundelement der Stilbildung mit größtem Nachdruck vertreten. Als Graphiker hat sich Greiner namentlich durch seine Steinzeichnungen einen berühmten Namen gemacht. Diese Lithographien zeichnet in der überwiegenden Mehrzahl ein an die Radierung erinnerndes reines Strichverfahren aus, das die Reinheit der Zeichnung, namentlich in der Herausbildung des menschlichen Körpers, zu einer außerordentlichen Geltung bringt. Daneben ist er auch als Stecher tätig gewesen, auch hier wie sonst überall die Zeichnung durch wundervoll klare Studien vorbereitend, in denen er sich, namentlich was den nackten menschlichen Körper betrifft, in Einzelheiten nie genug tun konnte. Sein graphisches Werk, über das ein sog. Oeuvre-Katalog in Vorbereitung ist, dürfte etwa 120 Nummern umfassen. Ein vollständiges Exemplar, wie ein solches nicht zum zweiten Male irgendwo vorhanden ist, besitzt die Graphische Sammlung des Museums der bildenden Künste in Leipzig, das auch im übrigen die Stätte geworden ist, in der seine Kunst am glänzendsten vertreten ist. So enthält dieselbe Sammlung eine große Anzahl seiner vollendet durchgeführten Akt- und Studienzeichnungen, meist in Buntstift. Das Leipziger Museum besitzt endlich auch das 1902 vollendete große Ölgemälde »Odysseus und die Sirenen« und seit dem Januar dieses Jahres das Bildnis von Franz Langheinrich, das, gegenwärtig auf der Sezessionsausstellung in München ausgestellt, große Anerkennung gefunden hat. Sonst ist merkwürdigerweise in keiner deutschen Galerie der Name Otto Greiners vertreten, obschon oft genug Gelegenheit, ein Werk seiner Hand zu erwerben, vorhanden gewesen wäre. Diese Zurückhaltung ist, wenn man sieht, welche Geister in die oder jene Sammlung ihren Einzug halten durften, tief zu bedauern. Dagegen befinden sich viele von Greiners Werken in Privatbesitz, u. a. bei Dr. Guthmann in Berlin die Gemälde »Herkules bei Omphale« und die prachtvolle »Atelierszene«, deren Ankauf einst von maßgebender Seite für die Dresdner Galerie geplant gewesen sein soll. Eine kostbare Sammlung Greinerscher Werke, u. a. auch das Ölgemälde »Prometheus« besitzt Herr Dr. Georg Hirzel in Leipzig. Zwei Gemälde mit gleichem Motive, »Kriegskinder«, ein älteres Mädchen, das mit dem jüngeren Brüderchen spielt, befinden sich z. Z. noch im Kunsthandel in München und in Berlin. Der Name Otto Greiner wird fortleben unter den Besten, die in der Geschichte der deutschen Kunst aus dem Ende des neunzehnten und dem Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts verzeichnet werden. Eine Sonderausstellung seiner Werke soll im Laufe des kommenden Winters in seiner Vaterstadt Leipzig veranstaltet werden. *V.*

PERSONALIEN

Im Stabe der Direktorialbeamten der **Königlichen Museen** in **Berlin** sind in letzter Zeit einige Veränderungen erfolgt. Für den zurzeit fehlenden Justitiar der Museen in der Generalverwaltung ist Assessor Germershausen als Hilfsarbeiter eingetreten. In der vorderasiatischen Abteilung erhielt der Kustos Prof. Dr. Weber den Titel Direktor und wurde mit der selbständigen Verwaltung eines Teils der Geschäfte beauftragt. In den ethnologischen Abteilungen, die im Berliner Völkerkunde-Museum untergebracht sind, wurde eine Neuorganisation vorgenommen. Es gibt nunmehr fünf Abteilungen, eine indisch-asiatische unter Direktor Prof. Dr. Grünwedel, eine ostasiatische unter Prof. F. W. K. Müller, eine afrikanisch-ozeanische Abteilung, deren Direktor zurzeit fehlt, in der Kustos Prof. Dr. Ankermann mit dem Titel Direktor auftragsweise die afrikanische Sammlung selbständig verwaltet, ebenso Direktorialassistent Dr. Eichhorn die ozeanische Sammlung. Die amerikanische Abteilung und die anthropologische Sammlung ist organisatorisch unverändert geblieben, ebenso wie die beiden Kunstabteilungen des Islam und Ostasiens und das Kunstgewerbemuseum.

WETTBEWERBE

Die **Kunstdeputation des Berliner Magistrats** schreibt unter den in Groß-Berlin ansässigen Architekten **drei Wettbewerbe** aus: einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für Kabelmasten für Straßenbahnen, Lichtträger für Straßenbeleuchtung, Uhrgehäuse, Straßenbrunnen, Fernsprechhäuschen Verkaufshäuschen für Milch oder Zeitungen, Milchverkaufshäuschen mit Aufenthaltsraum für Publikum, öffentliche Bedürfnisanstalten, ein Schutzhäuschen für das Publikum an einem Straßenbahnknotenpunkt, ein Erfrischungshäuschen in einem Park. An Preisen sind ausgesetzt für jede der zehn Aufgaben: ein 1. Preis von 400 Mark, zwei 2. Preise von je 200 Mark; außerdem stehen für Ankäufe 200 Mark zur Verfügung. Einlieferungsfrist 1. Dezember 1916. — Das zweite Preisausschreiben bezweckt durch Wettbewerb die Erlangung von Entwürfen für einen Heldenhain im städtischen Volkspark der Wuhlheide. An Preisen sind ausgesetzt: ein 1. Preis von 5000 Mark, zwei 2. Preise von je 2500 Mark, zwei 3. Preise von je 1500 Mark; außerdem stehen für Ankäufe 2000 Mark zur Verfügung. Einlieferungsfrist: 15. Februar 1917. — Der dritte Wettbewerb betrifft die Erlangung von Entwürfen für Umgestaltung von Bauvierteln im Westen Berlins. An Preisen sind ausgesetzt: fünf Preise von je 3000 Mark. Einlieferungsfrist: 15. März 1917. Dem Preisgericht für die Wettbewerbe gehören an: Die Stadtbauräte Geh. Baurat Dr. Ludwig Hoffmann und Geh. Baurat Krause, die Stadtverordneten Geh. Baurat Professor Cremer, Königl. Baurat Körte, die Bürgerdeputierten Professor Max Liebermann und Professor Schaper, sowie der Präsident der Kgl. Akademie der Künste, Geh. Baurat Professor Schwechten, und der städtische Gartendirektor, Königl. Gartenbaudirektor Brodersen. — Die Wettbewerbsbedingungen sind von der Kunstdeputation, Stadthaus, Zimmer 145, zu beziehen.

Der **Polytechnische und Gewerbeverein in Königsberg i. Pr.** hat 3000 Mark zur Förderung von mustergültigen Ausführungen an Außenarchitekturteilen an städtischen und ländlichen Wohnhäusern der Provinz Ostpreußen ausgesetzt. Auf Grund der einzureichenden Zeichnungen sollen die, gegen deren Ausführung der Bezirksarchitekt nichts einzuwenden hat, Anerkennungspreise bis zum Betrage von 200 Mark zugeteilt bekommen. Die Zeichnungen, die später öffentlich ausgestellt werden, sollen bis zum 1. April 1917 an das Kunstgewerbemuseum in Königsberg eingereicht werden.

SAMMLUNGEN

Paris erhält ein eigenes **Rodin-Museum.** Als vor bald zehn Jahren ein Nonnenorden aus dem Hotel Biron in Paris vertrieben wurde, gelang es dem Bildhauer, die Erlaubnis zur Benutzung der großartigen Räumlichkeiten zu erhalten, worauf er darin seine bekanntesten Werke aufstellte. Jetzt hat er dem französischen Staate diese Arbeiten zum Geschenk angeboten, unter der Bedingung, daß der Staat einige Bauänderungen des Hotel Biron nach den Angaben Rodins vornimmt, und daß Rodin die Räumlichkeiten bis zu seinem Tode benutzen kann. Die Deputiertenkammer hat den betreffenden Gesetzantrag mit 379 gegen 56 Stimmen genehmigt.

LITERATUR

Hessenkunst. *Jahrbuch für Kunst- und Denkmalpflege in Hessen und im Rhein-Main-Gebiet.* Begründet und herausgegeben von Christian Rauch. Elfter Jahrgang, mit Bildschmuck von Hermann Kätelhön. Marburg, Verlag N. G. Elwert, 1917.

Bereits zeitig meldet sich der nächstjährige »Hessenkalender«, der sich im weiteren Umkreis des Hessenlandes im Laufe der Jahre viele Freunde gewonnen hat. Neue und alte Kunst ist hier, wie es von jeher gewesen ist, vereinigt. Der eigentliche Buchschmuck, den in früheren Jahren wiederholt Ubbelohde, ferner Thielmann, Waentig, Preetorius und der längst verstorbene, aber nicht vergessene Heinz Heim geliefert haben, ist auch dieses Mal von e i n e m hessischen Künstler geliefert worden. Mit Freuden wird jeder, dessen Auge gern auf feiner, subtiler Zeichenkunst verweilt, die Kopfleisten betrachten, mit denen jedes Monatsblatt von Kätelhöns Hand geschmückt ist — ebenso wie die reizende künstlerische Fassung eines von ihm komponierten Liedes. Eingeschaltete Tafeln geben einige Radierungen und Zeichnungen des noch jungen Künstlers wieder, Proben aus den Gebieten, in denen er bisher hervorgetreten ist: hessische Bauern, hessische Landschaft, Porträts. Ein Platz unter den tüchtigsten jüngeren Vertretern der graphischen Kunst in Deutschland ist ihm gesichert. Eine Probe seiner Radierkunst brachte die »Zeitschrift für bildende Kunst« N. F. XXII, 1911. — Aus dem mit zahlreichen Abbildungen geschmückten sonstigen Inhalt des Heftes seien einige Beiträge hervorgehoben. Friedrich Back bespricht eine Gruppe spätgotischer Möbel aus Oberhessen, die sich z. T. auf die Orte Friedberg und Schotten lokalisieren lassen. Der vor kurzem an der Westfront gefallene Hans Neuber, Verfasser der Monographie über den Marburger Meister Ludwig Juppe, stellt drei auf waldeckischem Boden erhaltene Schreinaltäre zusammen, die wahrscheinlich auf eine für 1520 urkundlich nachweisbare Werkstatt der Franziskaner in Kloster Meiterdorf bei Frankenberg zurückzuführen sind. Die gotische Liebfrauenkirche in Schotten, an deren Westschauseite eine gute Gruppe der Anbetung der Könige (Ende 14. Jahrh.) erhalten ist, bespricht der Herausgeber, Prof. Rauch in Gießen; das Fragment einer Pietà — der Pietà aus Oppenheim im Mainzer Diözesanmuseum eng verwandt — F. Th. Klingelschmitt. Endlich findet man mit guten Abbildungen geschmückte Beiträge über alte Brunnen auf dem Lande und über Kriegergrabmäler. *Gronau.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

34. Versteigerung von Karl Ernst Henrici, Berlin W. 35, Kurfürstenstraße 148, 4. und 5. Oktober 1916.

(Vergl. die Anzeige auf Seite 6 des Kunstmarktes)

Nr. 700. Ad. Menzel. Original-Bleistiftzeichnung von seiner italien. Reise. 1860

Nr. 701. Ad. Menzel, Original-Kohlestiftzeichnung von 1892

Nr. 209. Dan. Chodowiecki: Familienszene im Chodowiecki'schen Hause. Original-Bleistiftzeichnung. Originalgröße

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 2. 6. Oktober 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

MÜNCHENER BRIEF

Die drei großen Sommerausstellungen der Künstlergenossenschaft, der Sezession und der Neuen Sezession haben erfreulicherweise auch ein überraschend gutes, materielles Ergebnis gezeitigt. Der Glaspalast, der stets eine große Verkaufsausstellung war, ist dieses Jahr in noch weit stärkerem Maße von Käufern beglückt worden, als man hoffen durfte. Aber auch in den anderen Ausstellungen, namentlich in der Neuen Sezession, sind überraschend viele Verkäufe zustande gekommen. Unter den Ankäufen, die der bayerische Staat gemacht hat, sind hervorzuheben: auf der Ausstellung im Glaspalast: Josef Wenglein »Viehgrund bei Pang«, H. Looschen »Konzert«, A. Laupheimer »Im Kreuzgang« und die Bronze »Weibliche Figur« von R. Knecht; auf der Sezessionsausstellung: A. von Keller »Landschaft«, Th. Hummel »Stilleben«, W. Rösler »Am Dorfbrunnen«, sowie die Terrakotta-Büste des Fräulein Herz von A. von Hildebrand und die weibliche Terrakottafigur von A. Kraus; auf der Neuen Sezession Feldbauer »Leibhusar«, O. Cöster »Kleine Landschaft«, und die Bronzebüste des Malers Baron Habermann von Bleeker.

Bei Helbing ist die Sammlung Schmeil aus Dresden ausgestellt, die bekanntlich im Oktober in Berlin durch Helbing und Cassirer zur Versteigerung gelangt. Über die Sammlung selbst, die reich ist gerade an guten Münchener Meisterwerken der letzten 40 Jahre, brauche ich mich ja hier nicht näher zu verbreiten. Ich halte es aber für meine Pflicht, meinem Bedauern — das von sehr viel Münchenern geteilt wird — lebhaftesten Ausdruck zu geben, daß die Sammlung nicht in München, sondern in Berlin zur Versteigerung gelangt.

Die Moderne Galerie Thannhauser hat uns eine überaus dankenswerte Spitzwegausstellung beschert. Man glaubt eigentlich jetzt Spitzweg gut zu kennen und ist, nachdem Spitzweg sich einigen Jahren vom Kunsthandel fast zu sehr »protegiert« wird, ein wenig erstaunt, nochmals Spitzweg in einer umfangreichen Ausstellung von nicht weniger als 70 Werken vorgeführt zu bekommen. Aber diese Ausstellung ist wirklich nicht nur deshalb sehr lehrreich, weil sie uns einen nahezu erschöpfenden Überblick über die verschiedenen Perioden und die verschiedenartige Schaffensweise des Meisters gewährt, sondern weil einige bisher auch dem engeren Spitzwegforrscher- und Kennerkreis ganz unbekannte Stücke das Gesamtbild von der Kunst Spitzwegs sehr erheblich ergänzen und bereichern. Da sind zunächst verschiedene Bildchen, wie »Beim Intrumentenhändler« und »Drei Niederländer miteinander sprechend«, die deutlich von dem fleißigen Pinakotheksbesuch Meister Spitzwegs und von seinem Studium der Werke von Teniers und Ostade Zeugnis ablegen. Höchst merkwürdig ist die »Landschaft mit Reiter« (Nr. 24), die man zunächst nicht für einen Spitzweg, sondern viel eher für eine Arbeit aus dem Gefolge Constables halten möchte. Das Bild »In der Küche« wirkt besonders überraschend, es wirkt wie das Münchener Gegenstück zu ähnlichen Arbeiten Menzels. Das beste Stück ist wohl der »Klosterkeller«, für Spitzweg ungewöhnlich groß im Format, ganz ungewöhnlich fein abgestuft in den Tönen: das lebloseste ist mit größter Kunst hier lebendig gemacht. Mit Recht weist Uhde-Bernays in dem Vorwort, das dem Katalog der Ausstellung vorangestellt ist, darauf hin, wie sehr dieses etwa 1850 entstandene Bild die ganze intime Kunst des Diezkreises bereits vorwegnimmt und bereits an Schuch gemahnt. Auch die sehr breit und fett gemalte sogen. »Teufelsbeschwörung« verdient besondere Erwähnung. Neben unfertigen Bildern, wie die »Siesta« und die »Storchenapotheke« findet man reizende ganz kleine aber doch in ihrer Art groß gesehene Landschaften, wie z. B. das Dörfchen mit Baumgruppe (Nr. 20) und erquickende Genrestücke wie dem köstlichen Kanonier (Nr. 71), jedoch auch genug Mittelmäßiges, das man gerne vermißt hätte.

In noch viel höherem Grade gelungen als diese Spitzweg-Ausstellung ist die große Marc-Gedächtnisausstellung, die die Münchener Neue Sezession dem allzu früh dahingerafften Vorkämpfer des Expressionismus gewidmet hat. Die nach chronologischem Gesichtspunkt erfolgte Aufstellung der 164 Nummern umfassenden Arbeiten des Künstlers läßt uns nicht nur die Entwicklung Marcs besser verstehen, sondern sie gibt gewissermaßen überhaupt an einem erlesenen Beispiel ein deutliches Bild von der Entwicklung, den Idealen und Zielen der jungen deutschen Maler des letzten Jahrzehnts. Marc, der Sohn eines mittelmäßigen Münchener Malers, beginnt 1902 recht talentiert, aber nicht übermäßig interessierend mit Bildnissen im Stil der damaligen Durchschnittsmaler der Sezession. Die Tierbilder, die er 1905—1908 schafft, lassen bereits seine leidenschaftliche Liebe zur Natur erkennen, und den dunklen Drang, von der etwas oberflächlichen dekorativen Art der »Scholle« loszukommen und rhythmische Gebilde von ganz anderen Linien und Farbenklang zu schaffen, als die letzten Malergenerationen überhaupt gedacht hatten. 1909 ist der Künstler voll innerer Unruhe und läßt sich etwas von van Gogh, Gauguin und dem Pointillisten verwirren. Das nächste Jahr bringt dann die ersten Ansätze zu dem, was Marc das »neue Bild« nannte: Eine dekorative Kunst voller Musik in Linie und Farbe, jedem Naturalismus abhold und doch aus gründlichstem Naturstudium erwachsen das heftigste Streben, keine Naturausschnitte mehr zu

geben, sondern die ganze Natur, den Kosmos als Maler liebend zu umfassen, ein mystisch religiöser Zug, der in seiner andächtig leidenschaftlichen Schwärmerei gedämpft wird durch den starken Rationalismus des Künstlers, dessen verstandesmäßiges Experimentieren mehr als einmal zu durchaus mißglückten Experimenten geführt hat. Die Ausstellung zeigt namentlich auch in den kleinen Aquarellen sehr deutlich, daß die große Mohammedanische Ausstellung in München vom Sommer 1910 Marc entscheidende Anregung gebracht hat. Persische und indische Miniaturen und die frühasiatische Plastik haben dem Künstler auf die Dauer doch wohl größere und tiefere Anregungen verschafft, als die kleinen Glasbilder und Heiligenblättchen der oberbayerischen Volkskunst. Schon das Jahr 1911 zeigt dann, wie stark es den Künstler zu kubistischen Experimenten drängte. Der Maler strebte nach einer neuen Monumentalität, erfüllt von mächtig märchenhaften Visionen. Er suchte mit aller Kraft auch den letzten Rest von Naturalismus zu verbannen. Vielleicht darf man annehmen, daß dem überaus starken Pendelausschlag, der in den Arbeiten der letzten Zeit des Künstlers zu spüren ist, doch ein ausgleichender Gegenschlag erfolgt wäre. Nicht nur, daß das Kaleidoskopartige viele dieser Stücke auf die Dauer empfindlich stört und in keiner Weise stets als eine erhebende Vergeistigung gepriesen werden kann, sondern es ist auch der Begriff des Bildes im alten Sinne gänzlich zerstört, ohne daß ein vollgültiger Ersatz dafür geschaffen worden wäre. Hier ist einer der Hauptpunkte, wo die Nachfolger Marcs einzusetzen und auf dem mächtigen Fundament, das der Führer gegründet, weiter zu bauen haben werden. *A. L. M.*

NEKROLOGE

Der Mailänder Maler **Umberto Boccioni**, einer der Hauptführer des italienischen Futurismus, ist am 19. August an einer Verwundung gestorben.

Rik Wouters †. Einer der vielversprechenden jüngeren belgischen Künstler, Rik Wouters, ist in Amsterdam, wo er nach seiner Entlassung aus dem belgischen Internierungslager eine neue Heimat gefunden hatte, erst vierunddreißigjährig, nach langem qualvollem Leiden gestorben. Wouters war 1882 in Mecheln geboren, er studierte an der Brüsseler Akademie, wo der Bildhauer van der Stappen sein Lehrer war; als Maler und Radierer bildete er sich vornehmlich unter dem Einfluß von James Ensor. Wouters hat als Maler und als Bildhauer gleich Bedeutendes geleistet. Er war sich scheinbar noch nicht klar, auf welchem Felde sich sein Talent am vollsten entfalten sollte. Wenn man nur nach der Anzahl der hinterlassenen Werke urteilen wollte, mußte man ihn in erster Linie als Maler ansprechen; wenn man aber die größere Ursprünglichkeit als Maßstab gelten läßt, muß man ihn für die Plastik, im weitesten Sinne, in Anspruch nehmen. Seine dreidimensionalen Schöpfungen zeigen außer größerer Komplettheit ein ausgesprocheneres persönliches Element; der Künstler verfährt hier eigenmächtiger und willkürlicher gegenüber seinem Stoff; er bildet ihn bewußter um. In seinen Bildnisbüsten des Malers Ensor und des Schriftstellers Elslander, nervösen, von Leben sprühenden Werken, kündet sich etwas Neues an, und in den vlämisch-üppigen, weiblichen Figurenstudien wird das bestimmte Individuum, das den Vorwurf liefert, beinahe zu einem Typus, zu einem Symbol von großartiger Monumentalität gesteigert. Natürlich ist hier Rodin der Anreger; aber, wie von anderer Seite schon mit Recht betont ist, die Gestalten von Wouters behalten im Gegensatz zu dem erhabenen übermenschlichen Rodin ihre volle Menschlichkeit. In seinen Gemälden und Zeichnungen tritt das persönliche Element fast ganz zurück hinter einem optischen Illusionismus, der mit einer erstaunlichen Treffsicherheit die wesentlichen Momente einer optischen Impression festhält, oft in einem monumental zu nennenden Telegrammstil. Auch in den Gemälden fühlt man den Bildhauer heraus, den die Wiedergabe des Körperlichen, der schwellenden Formen vor allem reizte; die Farbe war ihm dabei, besonders bei den späteren Sachen, wo sie ja auch nur ganz diskret verwendet wurde, oft nur ein untergeordnetes Hilfsmittel zur Verstärkung der Reliefwirkung. Deshalb waren vielleicht seine Schwarzweißarbeiten, wo nur mit ein paar kräftigen Umrissen eine Figur angedeutet, ein Gegenstand umschrieben war, seine stärksten Sachen; hier trat seine eigentümliche Begabung wohl am reinsten zutage. In seiner belgischen Periode war er mehr Landschafter und Porträtist, und die Gemälde aus dieser Zeit kennzeichnete eine größere Farbigkeit und zugleich waren sie mehr schulgerecht durchgeführt; auch prächtige dekorative Stilleben entstammen der belgischen Zeit. In Holland wird dann seine Palette ärmer, sich auf ein paar Farben beschränkend, und zugleich drängt sich wohl infolge der veränderten Verhältnisse mehr seine allernächste Umgebung seinem Auge auf, bürgerlich möblierte Mietszimmer, die Räume seines Amsterdamer Heims und der Blick aus seinem Fenster. So wurde er hier mehr Interieurmaler, aber den kleinen Raum erfüllte er mit derselben Weite, wie die unbegrenzte Natur; denn immer ging er auf den Gesamteindruck, nie verweilte er pedantisch bei dem Detail, und nie strebte er nach irgendwelchem Stimmungszauber oder Intimität. Es war ihm nur zu tun um die Wiedergabe positiver Wahrnehmungen; seine Persönlichkeit, sein Empfinden trat bescheiden in den Hintergrund. Der durch Möbelstücke gegliederte Innenraum gab meistens den Rahmen ab für seine genialen Figurenstudien; seine Frau bei ihren alltäglichen Beschäftigungen, nähend, lesend oder nichts tuend diente ihm hier als verständnisvolles Modell. Überraschend war bei diesen meistens skizzenhaften Entwürfen die Wiedergabe des Momentanen, einer zufälligen Augenblicksstellung, einer flüchtigen Bewegung. Außerdem war es die Aussicht aus seiner kleinen Wohnung, die ihn zur Darstellung reizte, ob sie nun eng und gleichgültig war, wie gegenüberliegende Häusermauern, oder weit und malerisch, wie ein benachbarter Kanal mit vorbeiziehenden Schiffen und sich in die Ferne dehnendem offenem Land. All diese Impressionen waren von vibrierendem Leben erfüllt, und es ging eine nicht ungewöhnliche Kraft von ihnen aus. — Wie Wouters als Bildhauer von Rodin ausgegangen ist, so erinnerten auch gewisse schnell hingeworfene Zeichnungen an ähnliche Studien von Rodin. — Bei seinen Gemälden hat man den Namen Cézanne genannt, und die flächige Behandlung mancher Bilder, die der dekorativen Wirkung von Gobelins vergleichbar ist, ruft auch Cézannesche Werke ins Gedächtnis; das gilt besonders von dem vor offenem Fenster sitzenden Flötenspieler, einem Werk aus seiner belgischen Zeit. Aber im allgemeinen steht er doch diesem Einfluß selbständig gegenüber, und gerade die Sachen aus der letzten Periode, wo er den Raum gleichsam durch Vordergrund-, Mittelgrund- und Hintergrund-Kulissen dreiteilt, zeigen ihn auf dem Wege zu einer plastischen Raumgestaltung, der von der flächenhaften dekorativen Raumfüllung Cézannes wegführt. Von einer Einwirkung der jüngsten Strömungen der Malerei,

z. B. des Kubismus, war gar nichts in seinem Werke zu verspüren. Wouters war kein Theoretiker, der sich seinen gesunden Blick auf die Wirklichkeit durch geistreiche Theorien umnebeln ließ. Er war ein Positivist, den seine Formbeherrschung, seine virtuosenhafte Technik mit Degas, mit Toulouse-Lautrec in eine Reihe stellt. Einen illustrierten Aufsatz über ihn aus der Feder von A. Pit brachte das Februarheft von »Onze Kunst«. *M. D. H.*

WETTBEWERBE

Für **Wettbewerbe auf den Gebieten der Bildhauerkunst,** der Baukunst und des Städtebaues haben die Stadtverwaltungen von Frankfurt a. M., Kassel und Wiesbaden eine Vereinbarung getroffen, die zunächst auf die Dauer von drei Jahren eine gemeinsame Regelung solcher Wettbewerbe vorsieht.

AUSSTELLUNGEN

Frankfurt a. M. Ein besonderes Ereignis war in der letzten Zeit (August—September) eine vom Kunstverein veranstaltete Ausstellung von Werken **Wilhelm Trübners.** Und zwar war sie, eine stolze Reihe von über 70 Werken aus allen Schaffensperioden umfassend, fast ausschließlich aus Frankfurter öffentlichem und privatem Besitz zusammengebracht. Auf diese Weise wurde ein Überblick über sein Schaffen ermöglicht, wie er wohl nicht ohne weiteres in einer anderen Stadt gleich umfangreich gewonnen werden könnte.

Ein akademischer Männerkopf von 1869 führte in die Anfänge Trübners, um über ein Stilleben mit Weintrauben (1870) in dem Porträt Karl Schuchs eine nicht geahnte Fortsetzung zu finden. Fünf Werke waren von 1872, darunter die bekannten zwei Knabenköpfe, wo man bei der weichen, verschmolzenen Malerei, die die Oberfläche der Dinge, besonders des Fleisches, mit äußerster Zartheit wiederzugeben versteht, am ehesten an Leibl denken kann, obgleich sich die Andersartigkeit des Jüngeren schon deutlich genug ausspricht. Sehr interessant ein liegender weiblicher Akt hinter einem Vorhang, kurz über den Beinen abgeschnitten, und wohl identisch mit einem von dem Künstler selbst in seinen »Erinnerungen« als verschollen bezeichneten Bilde. Ein köstliches Stück Malerei, höchst del und dabei doch die Zufälligkeiten in der Tönung der bräunlich-gelben Haut des römischen Modells mit äußerster Treue, aber ohne Peinlichkeit wiedergebend. Das farbig lebhafte Bukett auf dem Stuhl davor erinnert an ähnliche Dinge bei Manet. Im ganzen bleibt in dieser Zeit besonders bei den Köpfen noch der dunkle Grund und die dunkle Färbung; ganz früh, so in dem Porträt einer Frau in duftiger weißer Halskrause (von 1872) begegnet dagegen schon in Ansätzen die gleiche Art und Weise wie später, die Pinselstriche mehr oder weniger senkrecht gegeneinander zu setzen und so dadurch eine Modellierung zu erreichen; am reichsten in dieser älteren Zeit in dem auch psychisch tief erfaßten Porträt einer alten Frau (1875). Erscheint der »Mann in rotem Bart«, dessen auf die Brust gelegte Hand allein ein Kabinettstück ist, mit den tiefen dunklen Tönen noch altmeisterlich, so befinden wir uns schon 1877 bei dem »Waldinnern mit Dragonerpatrouille« mitten im Umschwung. Sehr merkwürdig ein »Mädchen am See« in blau-grüner Jacke auf hellem grünem Rasen stehend, den Kopf gegen die Wasserfläche gesetzt (darin an Leibls Jäger erinnernd), ganz in hellen Tönen gemalt. Das Bild stammt nach der Angabe des Besitzers schon von 1874; das wäre erstaunlich früh. Zwei Fassungen von »Ares und Aphrodite« (1879) gaben von Trübners gelegentlichen Ausflügen ins Mythologische, wozu ja auch die Gigantomachie und der Kentaurenkampf gehören, eine Anschauung. Der gestürzte Trompeter (1879) glänzend gemalt, wirkt in ähnlicher Weise stillebenhaft, wie Thoma's »Raufende Buben« von 1872 in der Karlsruher Kunshalle.

Das Jahrzehnt von 1880—90 ist bekanntlich dem Umfang von Trübners Schaffen nicht günstig gewesen; immerhin war aus dieser Zeit die Wachtparade in München (1881) zur Stelle. Als Malerei höchst respektabel, in der scharfen Herausarbeitung der Einzelheiten bis in die räumlich entferntesten Teile hinein, in dem Hineinziehen von Anekdotischem heute dagegen schon komisch veraltet anmutend. Es ist vielleicht kein Zufall, daß dieses Bild gerade in London mit einer Medaille ausgezeichnet wurde.

Von einer ganz neuen Seite erscheint er dann in dem Bild: »Tilly während der Schlacht bei Wimpfen in der Dominikanerkirche« (eine Richtung, die später auch Gelegenheit fand, sich monumental zu betätigen, in dem großen Bild der Stadthalle in Heidelberg von 1903: Begrüßung des Kurfürsten Karl Friedrich von Baden vor dem Stadttore in Heidelberg). Drängt ihn seine ganze Veranlagung auch auf etwas ganz anderes hin als auf das Dramatische, so ist die Darstellung dieses Ruhepunktes in tobendem Geschehen, auf das man durch einen Blick aus der offenen Tür geführt wird, von großer Wirkung. Tilly in der farbig reich ausgestatteten Kirche auf leuchtend weißem Schimmel demütig vor dem machtvoll die Hostie emporhebenden Priester Halt machend; in den Betenden ringsum der verschiedenartige Eindruck sich widerspiegelnd.

Gegen Ende der achtziger Jahre beginnt dann wieder eine reichere Schaffenstätigkeit, und es entwickelt sich die charakteristische Eigenheit, einem und demselben Thema, der gleichen Landschaft, dem gleichen Bauwerk von verschiedenen Seiten her, zu verschiedenen Tageszeiten, in verschiedenen Stimmungen immer wieder zu nahen, immer wieder neue malerische Reize abzugewinnen; in ähnlicher, doch sehr viel freierer Weise als Claude Monet. Derart sind seine Bilder von Heidelberg, vom Chiemsee, dessen Kloster Seeon nicht weniger als sechsmal erschien. Wundervoll der alles einhüllende, silberige Gesamtton der dunstigen Atmosphäre auf einzelnen dieser Bilder. Kräftiger dann die bekannten Ansichten von Amorbach und vor allem vom Starnberger See, bei denen man freilich manchmal den Eindruck hat, als sei der Atmosphäre die Epidermis abhanden gekommen, aber von einer prachtvollen Leuchtkraft der Farbe. In den letzten Jahren ist ähnlich oft von ihm behandelt worden Stift Neuburg bei Heidelberg, das gleichfalls sechsmal mit den verschiedensten Motiven vertreten war; einzelnes von grandioser Wucht vereinfachender Formanschauung.

Aus dem letzten Jahre stammt dann eine Partie aus dem Schloßgarten in Homburg v. d. H., die Lichtentaler Allee und der Schloßhof in Baden-Baden. Letzteres wieder von ausgesuchtester Kunst in der Behandlung der rechtwinklig aufeinander stoßenden Gebäudetrakte mit dem eigentümlichen Leben der Oberfläche der Architektur und andererseits den machtvoll gegliederten Kurven der Rasenflächen und Wege davor. Üppiges Herbstlaub gibt die bestimmende farbige Note, und Herbst ist es auch bei den beiden anderen erwähnten Bildern von 1915. Vielleicht ist diese Stimmung kein Zufall, denn Herbst wird es auch bei dem Künstler. Aber auch diese Bilder lassen einen kräftigen Herbst erhoffen und erwarten, der uns noch viele goldene Früchte schenken wird. *S.*

SAMMLUNGEN

Die Uhrensammlung der Ebner-Eschenbach. Der Bürgermeister von Wien hat die Absicht ausgesprochen, die berühmte Uhrensammlung Maria von Ebner-Eschen-

bach für das Museum der Stadt Wien zu erwerben. Die Wiener Uhrmacher-Genossenschaft setzt sich für den Plan ein, damit die hervorragende Sammlung nicht ins Ausland wandert. Die Dichterin, die mit ihrem Roman »Lotti, die Uhrmacherin« dem Gewerbe ein so schönes Denkmal setzte, hat ja auch letztwillig eine Stiftung für notleidende Uhrmacher und deren Witwen und Waisen ausgesetzt, die von der Wiener Genossenschaft verwaltet wird. Ihre Sammlung enthielt in bedeutenden Kostbarkeiten Stücke von der Größe einer Erbse bis zur größten Wagenuhr, Spindeluhren mit erlesenen Werken und in allen Formen, als Ringe, Broschen, Knöpfe gefaßt.

FORSCHUNGEN

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft enthalten einen Aufsatz von Oswald von Kutschera-Woborsky über das **Deckengemälde Tiepolos** von 1753 im ovalen Saal des Palazzo Rezzonico in Venedig. Kutschera hat in der graphischen Sammlung der Akademie in Wien einen bisher unbeachteten Entwurf zu diesem Deckenbilde gefunden. Ein Vergleich dieser vorbereitenden Zeichnung mit dem ausgeführten Bilde gibt zu interessanten Beobachtungen über die Kompositionsweise Tiepolos Anlaß. Die Zeichnung ermöglicht aber auch eine sichere Deutung des auf dem Deckengemälde dargestellten Gegenstandes, über den bisher nur vage Hypothesen versucht wurden. Entschieden abzulehnen ist die Meinung, der glorifizierte bärtige Greis sei ein Dichter oder eine andere bedeutende Persönlichkeit aus dem Hause der Rezzonico. Er ist vielmehr, wie sich aus einer schriftlichen Bemerkung am Rande der Zeichnung ergibt, eine Personifikation des »Merito«, des Verdienstes, der von Erfolg gekrönten tätigen Tugend. Kutschera bildet mehrere andere Darstellungen dieser allegorischen Gestalt ab und verfolgt sie in der Literatur und Kunst der ganzen Barockzeit. Das ergibt interessante Aufschlüsse darüber, wie allgemein bekannt und beliebt sie besonders im 18. Jahrhundert war und welcher Ideenkomplex damals mit ihr verbunden wurde. *—l.*

VERMISCHTES

Der am 9. Juli verstorbene Malermeister und Rentier Paul Laßmann hat der Stadtgemeinde **Breslau** als Grundstock für die Vergrößerung des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau 117720 M. vermacht.

Mit dem **Neubau der Tierärzlichen Hochschule** in **Leipzig** auf dem vom Magistrat zur Verfügung gestellten Bauland soll demnächst begonnen werden. Auf dem 385 m langen Baublocke werden, wie »Die Bauwelt« berichtet, acht Gebäudegruppen errichtet werden, jede ein Lehr- und ein Stallgebäude umfassend. Der Entwurf wurde unter Oberleitung von Baurat Kramer hergestellt; die Bauzeit ist auf drei bis vier Jahre berechnet.

Greiner und Menzel. In den Nachrufen für den so jäh dahingerafften Otto Greiner las man mit Befremden mehrmals Menzel vergleichsweise herangezogen. Bei aller Hochschätzung für Greiners Leistung: mit Menzel hat sie in keinem Sinne irgendeinen Zusammenhang. Auch daß beide (als praktische Lithographen) in ihrer Jugend dasselbe taten, ist nicht dasselbe.

Aber nicht auf diese Fragen, die für den Kenner eigentlich gar keine sind, wollen wir hier näher eingehen, sondern an eine Verbindung zwischen Greiner und Menzel erinnern, von ganz anderer Art: Greiner hat den Anlaß zu einem der schönsten Briefe Menzels geboten. Als Zwanzigjähriger wandte er sich, verzweifelt über die mangelnde Anerkennung, an den Altmeister und erhielt von ihm folgende Antwort:

»Ich begreife zunächst weder Ihre Verzweiflung, noch, wie Sie klagen, das Spottlachen Anderer. Unter den Blättern ist ja nichts was sich nicht sehen lassen dürfte. Vieles ganz gut. Und wie sollte Ihr Weg ein falscher sein, das täglich Umgebende, wie Sie ja sagen ist am besten, am gründlichsten zu studieren. Die alte Kunst ist ja auch auf keinem anderen Wege in Flor gekommen. Die alten Künstler waren noch ganz anders auf ihr Zuhause angewiesen. Aber noch was macht Ihnen zu schaffen —? Sie werden doch wohl schon an Anderen Ihrer Kameraden mit angesehen haben, daß das Keinem der nicht gerade in Coupons emballiert zur Welt kam, erspart wird. Das Ding hat viele, überall andere Namen. Bei Ihnen also heißt's „süßes Zeug". Im Leben heißt das bittere Kraut „Muß". Auch Friß Vogel oder stirb. Man weiß von Leuten, und zwar die heute ziemlich was gelten, an die in ihren hilflosen Jugendtagen noch andere Ansinnen gestellt wurden. Und mußte Alles als Gelegenheit zum Üben und Lernen mitbenützt werden. Es ist da kein anderer Weg als der da heißt „sich aus allem eine künstlerische Aufgabe machen — — sofort hält man nichts mehr für seiner unwürdig, auch „süßes Zeug" wird intressant, lehrreich, sogar schwer. Das Leben hat für verneinende Gesinnungstüchtigkeit der Jugend wenig übrig nach solcher Seite hin.

Unverdroßne Leistung ist wertvoller, früher oder später auch fördernder.

Ich bin nicht Mentor, sonst würde ich rathen auch hübsch was zu lesen, nicht lauter Dichtung auch nicht lauter Künstler Geschichte, aber Geschichte! Auch nicht etwa um Geschichtsmalerei zu treiben. Aber genug der Weisheit.

Bekomm Sie Ihnen! Menzel.«

KRIEG UND KUNST

Bosellis Kunstdekret. Die Verfügung, die der Stellvertreter des italienischen Königs auf Vorschlag Bosellis erlassen hat, liegt jetzt im Wortlaut vor. Sie enthält nur einen einzigen Artikel: »Die gänzlichen oder teilweisen Veränderungen, zeitlichen oder dauernden Übertragungen von Besitztümern und Rechten, die sich auf öffentliches Eigentum oder auf Erbgut des Staates beziehen, in den Provinzen, Gemeinden und anderen öffentlichen Einrichtungen; die Übertragungen und Fortschleppungen von Museen, Galerien, Bibliotheken, Archiven, und insbesondere von beweglichen Gegenständen künstlerischen, wissenschaftlichen, historischen oder administrativen Wertes, die von den Behörden des Feindes während des Krieges begangen werden, sind jeder rechtlichen Wirksamkeit für nichtig erklärt, sowohl in den schon vom königlichen Heer und der königlichen Marine besetzten Gebieten als auch in den anderen Gebieten, die Italien zurückfordert. Ebenso für rechtlich nichtig erklärt werden die Konfiskationen beweglichen oder unbeweglichen Besitzes durch den Feind, die aus politischen Gründen gegen Personen italienischer Nation befohlen werden.«

Die unbegründeten Vorwürfe, die man gegen die sorgsame österreichische Kunstverwaltung in der italienischen Öffentlickkeit erhoben hat, als sie die Kunstdenkmäler des Kampfgebietes in Sicherheit brachte, werden hier von der gegnerischen Regierung zu einer anmaßenden Verfügung benutzt. — Als die noch gar nicht besetzten Gebiete, die die Verfügung ja auch betrifft, werden Trient, Triest, Istrien und Dalmatien bezeichnet.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 3. 13. Oktober 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

FRANZ EHRLE

Von J. A. F. Orbaan[1])

Es gab in unserem Erdteile eine Stelle, in der Starkströme wissenschaftlicher Forschung zusammentrafen: die Vatikanische Bibliothek in Rom.

Eine lange Reihe von Jahren ist ein Deutscher, Franz Ehrle S. J., nicht nur der Verwalter dieser unvergleichlichen Manuskripten- und Büchersammlung, sondern auch der verständnisvolle und durch unermüdliche Hilfe und durch sein Beispiel anregende und zur Arbeit begeisternde Führer eines großen, teils ständig in Rom tätigen, teils wechselnden Kreises von Gelehrten aller Länder gewesen.

Es war immer eine Freude, in dieser wie mit der Elektrizität der Intelligenz geladenen Atmosphäre die vornehme Gestalt Ehrles durch die hohen Gemächer schreiten zu sehen, mit der Gewandtheit der Bewegungen und des Blickes, die bei auserlesenen Persönlichkeiten des Klerus die berechtigte Feierlichkeit wieder mit Liebenswürdigkeit und Weltklugheit paaren. Nur wenige Stunden konnte er morgens ruhig an seinem Tisch im Arbeitszimmer der Bibliothek, wo er mitten unter der dort versammelten Forscherwelt saß, verbringen. Jeden Augenblick wurde seine Aufmerksamkeit durch eine neue Frage, eine Bitte um Auskunft in Anspruch genommen. Es sind dort in geflüsterten Gesprächen am kleinen Katheder die höchsten Interessen, die gediegensten und kühnsten Pläne der zeitgenössischen artes liberales erwogen worden, in einer glücklichen Zeit des Gleichgewichtes, in der die geistigen Bestrebungen Europas für eine Verständigung reif zu sein schienen. —

Während ihm seine Religion die Liebe zur Kunst, seine Ordensangehörigkeit eine internationale Stellung gab, dürfen wir doch gewiß seine lebendige Teilnahme an jedem großen wissenschaftlichen Unternehmen, das über politische und ethnische Grenzen hinwegschaut und durch das richtig geleitete Zusammenarbeiten der Auserwählten verschiedener Völker vorbedingt ist, aus seiner Herkunft erklären. Die meisten internationalen Aufgaben der Wissenschaft haben, der Zahl wie dem Werte nach, doch wohl in Deutschland ihren Mittelpunkt.

Ehrle war in seiner schönen Stellung doch zu sehr Mann aus einem Stück, als daß er nicht das Strahlenbündel, das sein erleuchteter Geist aussandte, auch wieder auf seine nächste Umgebung zurückwirken ließ. Wenn, etwas beschränkt und egoistisch, mancher Ausländer in den vatikanischen Sammlungen nur nach Dokumenten für die Geschichte seines eigenen Landes suchte, und wenn diese Engherzigkeit die Enttäuschung, wie eine notwendige Rüge, zur Folge hatte, konnte sein mystisches Lächeln so sonderbar den zu erwartenden Mißerfolg andeuten und dabei, wie im Vorbeigehen, auf die reichen Speicher neben ihm hinweisen, die unerforschte Schätze für die Kultur — sit venia verbo — enthielten. Manchem ist hier durch eine Geste dieser durchgeistigten Hand der richtige Weg zu neuen Perspektiven gewiesen worden. — Mir scheint, daß in Rom am wenigsten Tüchtiges geleistet worden ist von denen, die sich der belehrenden und beruhigenden Sphäre der Vaticana ferngehalten und nur in aller Eile sich das notwendige Buch über das italienische Thema angefertigt haben; die in eingebildeter Überlegenheit die Vorteile, die aus engeren Beziehungen zu den Einheimischen sich von selbst ergeben hätten, lange oder sogar immer unbeachtet liegen ließen. —

Von den Schätzen, die aus dem Studium auch der näheren Vergangenheit Roms gewonnen werden können, gibt die vorliegende Reihe der Pläne[2]) der ewigen Stadt aus der Zeit um 1600 eine Vorstellung. Sie repräsentiert zugleich in der Vollendung einen ganz modernen Zweig der Wissenschaft, dessen Wert Ehrle längst erkannt hatte, und den er in eigener Initiative mit allen dem von ihm geleiteten Institute zur Verfügung stehenden Mitteln gefördert hat.

Eine Reihe glänzender Namen der italienischen und ausländischen Wissenschaft, unter denen die Lancianis, Hülsens und Eggers hervorzuheben sind, verbindet sich mit dem Studium der Bilder von Rom im Mittelalter, in der Renaissance und der ihr folgenden Epoche. Die Forschungen, die sich von De Rossis »Piante«, von des vortrefflichen Gnoli »römischer Sammlung« und Kristellers Ausstellung bis zum städtischen topographischen Museum an der Engelsburg ausgebreitet haben, förderten aus den Kupferstich-

1) Die sympathischen Worte des holländischen Kunstforschers werden bei uns freudig begrüßt werden; da er die deutsche Sprache nicht vollständig beherrscht, war eine Überarbeitung nötig, leider aus Platzmangel auch eine Kürzung. D. Red.

2) Le piante maggiore di Roma dei secoli XVI e XVIII, riprodotte in fototipia a cura della Biblioteca Vaticana, con introduzioni di Francesco Ehrle, S. I. — Roma, Danesi editore.

1. Roma al tempo di Giulio III. — La pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551, Roma, 1911.
2. Roma prima di Sisto V. — La pianta di Roma Du Pérac-Lafréry del 1577.

Appendici:

1. La grande veduta Maggi-Mascardi (1615) del Tempio e del Palazzo Vaticano, stampata coi rami originali, con introduzione di Francesco Ehrle, S. I., Roma, 1914.
2. La mappa della Campagna Romana del 1547, in sei fogli . . . con introduzione di Tommaso Ashby, 1915.

sammlungen und Bibliotheken Europas ein reichhaltiges Material für die Ikonographie Roms zutage, das über die Grenzen des »Speculum Romanae Magnificentiae«, der bis dahin klassischen Stichsammlung des Cinquecento, weit hinausgeht.

Wir Kunsthistoriker müssen Ehrle wohl besonders Dank spenden dafür, daß er nicht nur unserem eigenen Fache neue Hilfsmittel in der wertvollen Cicognara-Bibliothek und in dem Kupferstichkabinett der Vaticana zur Benutzung bereitgestellt hat, sondern auch neue Möglichkeiten des Studiums von noch nicht ganz überblickter Weite geöffnet hat, wie in dem Archiv der »Fabbrica di S. Pietro« und in dem der Barberini. Die Arbeiten Freys und unseres lieben, am Isonzo im Beginn einer schon bewährten, noch viel versprechenden Laufbahn gefallenen Pollak können das beweisen. Manchen neuen Hinweis auf diese reichhaltigen, noch unbenutzten Quellen gibt jetzt Ehrle selber, Hinweise, die in ruhigen Zeiten das Vademecum jüngerer Forscher sein werden.

Seinen eigenen Anteil stiftete er mit der Reihe der römischen Stadtpläne und Teilansichten, von ihm selber in Nachbildungen oder in Abdrücken von den Originalplatten herausgegeben und mit Einleitungen versehen. Wie er bei der Aufstellung der mit Recht hochgeschätzten Handbibliothek der Vaticana den Erfordernissen der im ganzen Komplex von Bibliothek und Archiv ausgeführten Spezialarbeiten folgte und die »biblioteca di consultazione« aus den Bedürfnissen der Benutzer hervorwachsen ließ, so betrachtete er es auch als seine Pflicht als Bibliothekar, sich selber der Aufgabe zu unterziehen, wie andere Kostbarkeiten der Bibliothek auch die wertvollen Pläne, von denen ein ungenannter Stifter der Vaticana eine reiche Sammlung geschenkt hatte, der studierenden Welt darzubieten. Schon kurze Zeit nach dem Empfang der Stiftung waren die Originalblätter in vorbildlicher Weise aufgestellt und ihre Publikation begonnen. —

Ich möchte hier eine allgemeine Bemerkung einfügen, die früher als ein Gemeinplatz betrachtet worden wäre, aber beim heutigen Stande der Schätzung geistiger Werte doch ihre Berechtigung hat: Es gibt verschiedene Arten, an eine wissenschaftliche Frage heranzugehen. Ohne die Verdienste anderer Nationen und ihre Eigenart herabzusetzen, kann man wohl sagen, daß hierin die deutsche Methode und die deutsche Hingabe für die Sache mustergültig sind. Ein internationales Referendum hat das weite Ausland für sie abgegeben in der Gestaltung des fruchtbarsten Unterrichts, der wissenschaftlichen Literatur und der Akademien. Wir Holländer z. B. brauchen selber nur in Gedanken auf unsere eigenen Universitätsstudien zurückzugehen, um uns die große Bedeutung der deutschen Wissenschaft zu vergegenwärtigen, die vor unseren Augen schon felsenfest dastand, als wir zuerst in die Mysterien der selbständigen Forschung eingeweiht wurden, und die weite Strecken unseres Studienganges beherrscht hat. Diejenigen, denen es gegeben war, nach Abschluß der akademischen Jahre nicht einen Strich unter die eigentlichen Studien machen zu müssen, und noch viel mehr die Bevorzugten, die auch persönlich in die große Welt der Wissenschaft blicken durften, müssen in reiferen Jahren anerkennen, daß sie von den deutschen Vorbildern, die sie ihrer Landesart anzupassen vermochten, den ersten und den bleibenden tiefen Eindruck empfangen haben und noch täglich den größten Gewinn davon spüren. Creizenach, Streitberg, Thode, ich nenne nur einige Namen der philosophisch-historischen Fakultät, die sich schon daheim uns eingeprägt hatten, und die etwas sehr Feines, sehr Vollkommenes vergegenwärtigten, das wir kaum einmal anstreben zu können hofften, Warburg, Davidsohn, Gronau, Fabriczy, Doren, Kristeller aus italienischen weiteren Studienjahren, als anregende, freundliche Führer und tüchtige Beispiele, die uns die Berührung mit der deutschen Wissenschaft auch im Auslande als eine Weiterentwicklung und Vervollständigung schon gewonnener Anschauungen erscheinen ließen. Das anzuerkennen und zu betonen ist gerade in dieser Zeit nicht bloß eine Dankesschuld, sondern, in der Empörung über die Verkennung der deutschen Allgemeinheit, eine männliche Pflicht. Sobald man imstande ist, sich die tieferen Gründe dieser Zuneigung klar zu machen, erkennt man, daß es die völlige Beherrschung des Details, die Aufopferung aller Kräfte für die Meisterschaft der Technik war und auch wieder eine wohltemperierte Vorliebe für das Interessante — Ehre dem Andenken Jacob Burckhardts! — die uns anzogen und in uns den bestimmenden Eifer entzündeten. —

Alle diese Vorzüge leuchten aus den Arbeiten Ehrles und machen seine italienisch geschriebenen Texte zu den Plänen zu einer auserlesenen Frucht deutscher Wissenschaft, die auch den reichen Garten Ausonias schmücken. Da ist die richtige Erkenntnis des Hauptproblems, die Feststellung der Daten und der Autoren jener Werke, und die scharfsinnige Durchführung des leitenden Gedankens durch die ganze Serie. Wir fühlen uns sogleich einem Meister gegenüber, der nach dem Prinzip der heimatlichen wissenschaftlichen Sitten eben sogleich an die schwierigste Aufgabe herangeht, um uns eine Darstellung des Wesens und des Betriebes der römischen Stecherwerkstätten der Spätrenaissance zu bieten; wobei man kaum merkt, daß er sie ex novo geschaffen hat. Seine Forschungen über die Autoren der einzelnen Pläne können zeigen, was Fleiß, Ausdauer und Scharfsinn aus naheliegenden Quellen an neuen Tatsachen eruieren, aus den entlegensten ausfindig machen können. In klaren Umrissen legt er das Bild wie in einem römischen Mosaik zusammen. Es ist mir, als ob ich seine Stimme wieder hörte, wie er seine Mahnung, sich nur der wirklichen Errungenschaften zum richtigen Aufbau zu bedienen, so knapp und treffend formulierte, wie er von den Tatsachen mit einer auf die Studien übertragenen Religiosität sprach.

Wir dürfen Ehrle dankbar sein, daß er die Resultate seiner Untersuchungen schon jetzt, in dieser vollendeten Form herausgegeben hat[1]), auch wenn wir

1) Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma Maggi-Maupin-Losi del 1625, riprodotte da uno dei due esemplari completi finora conosciuti, a cura della Biblioteca

das Erscheinen der Abbildungen der perspektivischen Ansicht Maggis, die Rom zur Zeit Urbans VIII. darstellt, noch geduldig abwarten müssen. Dieser Plan, den man als eine Art Kunstwerk bezeichnen kann, wird uns wichtige Aufschlüsse über die Gestalt Roms nach dem Neu- und Umbau Pauls V., des Vollenders der Peterskirche, geben. Sobald die ganze Reihe vollständig sein wird — es kommen noch mehrere von diesen perspektivischen Karten einschließlich des Meisterwerkes Faldas und der zweiten, um einige Jahre späteren Ausgabe des kürzlich in Stockholm von Dr. Collyn entdeckten Tempestaschen Planes vom Jahre 1593 [1]) hinzu — werden wir für Rom in der Barockzeit einen vollständigen Kartenatlas besitzen durch das Verdienst Ehrles, der der Vaticana damit ein Abschiedsgeschenk gemacht hat, bevor er ihre Leitung in die Hände des für die Kunstgeschichte ebenfalls persönlich interessierten Monsignore Ratti legte.

Alles, was sich auf die Kunsteinheit Rom bezieht, hat etwas Großartiges an sich, auch in dem Zeitalter, das mit dem Ende der Renaissance beginnt. Die Zeichner, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und im 17. die einfachen Umrisse oder die Gesamtansicht der Stadt planartig abgebildet haben, bringen für diese Arbeit eine richtig abgemessene Gewissenhaftigkeit, ein starkes Verantwortlichkeitsgefühl, eine Art von Ehrfurcht mit: Bufalini, der Grundleger, wie Dupérac, der die Stadt mit eingefügten Abbildungen der Gebäude noch eben darstellen konnte, bevor Sixtus V., von religiösen Prinzipien auch in der Städtebaukunst geleitet, seine eingreifenden Änderungen vornahm und fast sein ganzes Programm ausführte. Tempestas große Gesamtvedute wird uns die Übergangsperiode des Pontifikats Clemens' VIII. zeigen, die wenig gekannte, für die Weiterentwicklung des römischen Barock so wichtige Zeit, für die ich die raschen Fortschritte der neuen Wissenschaft der christlichen Archäologie und das Jubiläumsjahr 1600 als große historische Faktoren ansehen möchte. Für die Zeit Pauls V. wäre, wie Hülsen in einer abschließenden Abhandlung [2]) bemerkt, die Reproduktion des Planes von Matthäus Greuter von 1618 erwünscht. Leider eignet sich das einzige benutzbare Exemplar, im Castel S. Angelo, nicht gut zur Vervielfältigung. Es stellt Rom dar, als das Aufblühen einer ganz römischen Kunst, das dem Borghese-Pontifikat verdankt wird, seine Gestalt zu bestimmen begonnen hatte; es zeigt die Peterskiche fertiggestellt, den Palazzo Borghese vollendet, das kleine Juwel, den Garten des Palazzo Bentivoglio-Mazarin-Rospigliosi, die Villa Borghese in ihrer ersten Gestalt, die Mausoleumskapelle in S. Maria Maggiore und eine Anzahl öffentlicher Brunnen.

Vaticana, con introduzione di Francesco Ehrle S. I., Roma, Danesi editore 1915.

1) Ich möchte hierbei auf die bisher unbeachtete Tatsache aufmerksam machen, daß Karel van Mander 1603 in seinem »Schilderboeck«, in dem er ein wichtiges Kapitel über römische Künstler bringt, diesen Plan von 1593 erwähnt.

2) Christian Hülsen, Saggio di bibliografia ragionata delle piante iconografiche e prospettiche di Roma del 1551 al 1748. Roma, a cura d. R. Soc. Romana d. stor. patria. 1915, p. 8. n. I.

Die Fortsetzung der Reihe mit dem Maggi-Plan, zum schon vorliegenden Texte, und die weiteren Blätter werden uns in den Stand setzen, leicht einen Überblick über die endgültige Entwicklung des Barock unter Gian Lorenzo Bernini, der noch aus der Borghesezeit stammt, weil er damals seine ersten Versuche machte, zu gewinnen.

Sonst hätte ich ein Buch Ehrles, wo es meinen Arbeitstisch auch erreicht hätte, gewiß ausführlicher »besprochen«. Aber jetzt, wo die Vergangenheit sich bis zum Verschwinden zu verkleinern scheint, sobald man an eine historische Arbeit herangeht, wo jede Tatsache nur gangbaren Wert zu haben scheint, insoweit sie sich dem rasend schnellen Tempo der Gegenwart fügen kann, muß auch ein Werk wie dieses in eine solche Sphäre versetzen, in der die Erinnerung, im Dunkel umhertastend, die Hand der Zukunft zu ergreifen versucht. Meine Gedanken gehen denn aus der reinen Atmosphäre römischer Studien, wo alles sich harmonisch aneinanderreihte und ein höherer Ausblick über das Wollen und Tun der ganzen wissenschaftlichen Welt gestattet war, hinaus zu allen Menschen guten Willens, die sich dort im Laufe der letzten Zeiten zusammengefunden hatten und in der Vatikanischen Bibliothek eine Schatzkammer ohnegleichen eröffnet sahen. Wenn sie auf ihre Studien apud Sanctum Petrum zurückschauen können und Ehrles Buch in ihre Hände bekommen, mögen sie sich in die Stimmung und in die Umgebung dort wieder versetzt fühlen, über den ponte de' sospiri zwischen einst und jetzt.

Der *horror vacui* wird sie ergriffen haben beim gelegentlichen Gedanken an die fast polarische Landschaft, die die Welt darbieten würde ohne diese so leichtsinnig verabscheute Kultur. In aller Stille werden sie hoffen, daß in Europa das vormals bestehende Gleichgewicht — nach aller Mühe, uns erlösen und sogar vom Aequator herauf rückkolonisieren zu wollen — bald wieder hergestellt werde. Die Überzeugung muß doch da sein, daß die Völker Europas nach einem bedeutenden Worte — das in eigentlichem Sinne sich mehr bewähren könnte, als wir jetzt mitten in der Umwälzung, der Entwertung imstande sind zu beurteilen — ihre heiligsten Güter wahren sollten, und daß zu diesen Gütern auch gehört, neben der italienischen Renaissance, der Elisabethanischen Periode und dem Intellektualismus von Voltaire bis Taine, die deutsche Wissenschaft, die sich in einer ganzen Reihe von Dekaden friedlicher Entwicklung ihr eigenes unzerstörbares Denkmal schon vor dieser neuen Völkerschlacht errichtet hat.

KUNSTLEBEN AM RHEIN

Die Oswald Achenbach-Ausstellung der städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf ist zu Ende gegangen. Dem bereits beträchtlichen Besitz der Galerie an Werken des Künstlers ist ein weiterer Zuwachs durch die Erwerbung zweier bedeutender studienhafter Bilder geworden, der 1850 entstandenen »Cypressen«, einem Motiv aus der Villa d'Este in Tivoli und des Interieurs aus den sechziger Jahren, das die Familie des Künstlers um einen runden Tisch bei Lampenbeleuchtung

vereinigt zeigt. In diesen Werken ist nichts von den Übertreibungen zu bemerken, die in der »Gründerzeit« die Gemälde O. Achenbachs zu entstellen pflegen. Er zeigt sich hier wie in den bereits früher von Professor Koetschau erworbenen Untermalungen, Skizzen und Studien als den begabtesten und urspünglichsten Koloristen der Düsseldorfer Schule, zugleich als den Anreger einer Anzahl ihrer bedeutendsten Vertreter, wie K. Seibels, G. von Bochmann und E. te Peerdt. Im Hinblick auf eine gewisse Überschätzung des Künstlers, die jetzt nach einer Zeit der Verkennung das Urteil über ihn zu trüben droht, muß es begrüßt werden, daß die städtischen Kunstsammlungen als dritte ihrer »Ausstellungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei« eine Gesamtschau der Graphik von Andreas Achenbach vorbereiten. Viele ganz unbekannte, noch nie beschriebene Blätter werden darunter sein; besonders die Frankfurter Zeit Achenbachs, die er mit seinem Freunde Alfred Rethel verbrachte, dürfte in einem neuen Lichte erscheinen. Andreas entwickelt wie in seinen Gemälden, so auch in einer Anzahl seiner Schwarzweißblätter einen Sinn für das Monumentale, der dem jüngeren Bruder, so geistreich, ja blendend er sich in seinen besten Schöpfungen, d. h. einer sehr kleinen Auswahl aus einem übergroßen Lebenswerke, darbietet, abgegangen ist.

In den unteren Räumen der Düsseldorfer Kunsthalle wechseln unaufhörlich die Sonderausstellungen, aber nur weniges verdient notiert zu werden. Willkommen ist die Ausstellung der Malerfamilie Schüz, des Vaters Theodor Schüz (1830—1900) und seiner Söhne Friedrich (geb. 1874) und Hans (geb. 1883). Leider war es nicht möglich, das Hauptwerk des älteren Schüz zu zeigen, die »Mittagsruhe bei der Ernte« von 1861, aus dem Besitze des Stuttgarter Museums, ein Bild, das der Künstler niemals übertroffen hat. Der sechs Jahre später entstandene »Osterspaziergang« aus Privatbesitz in Barmen hat schon ein wenig den Sonntagspredigtton, der die Werke des gemütstiefen Schwaben von denen des beweglicheren B. Vautier unterscheidet. Im Malerischen und besonders in der Behandlung der Landschaft zeigt sich Schüz dagegen überlegen. Von anderen Werken seien als aktuell erwähnt das sehr anziehende, schon 1853 gemalte kleine Bildnis des jungen blondhaarigen Grafen Zeppelin, ferner »Das Mädchen im Frühling« (1870) und das »Herbstfest am Neckar« (1864). In einem kleinen Bauernzimmer-Interieur, das die Galerie bereits vor einiger Zeit erwarb, jedoch noch nicht ausgestellt hatte, überraschen rein malerische Qualitäten, wie sie ja auch das »Kornfeld« auf der »Deutschen Jahrhundertausstellung« bot. Auffallend ist es nun, wie selbständig, fast ohne Zusammenhang mit der Kunst des Vaters, sich die Entwicklung der Söhne vollzogen hat. Allein die Bevorzugung religiöser Motive könnte auf die Tradition des Elternhauses hinweisen. Friedrich Schüz, der Düsseldorfer, ist ja besonders durch Gemälde wie »Joseph und seine Brüder«, das »Abendmahl« und »die Heimkehr vom Tempel« bekannt geworden. Von längerem Aufenthalte im Süden her brachte der Künstler die Vorliebe für helles Sonnenlicht mit; für die Farbengebung bevorzugt er die malerischen Mittel des Neu-Impressionismus. Interessanter wirkt Hans, der schon seit Jahren in München lebt und den Kreisen der Neuen Münchner Sezession nahesteht. In einem kleinen »Abendmahl« überrascht er durch geradezu emailartig leuchtende Farben und eine ursprüngliche Auffassung, die Großes von dem Künstler erwarten läßt. In Radierungen und Zeichnungen scheint Schüzens Begabung sich weniger gewaltsam als in den Ölbildern zu befreien: hier ziehen besonders die Zeichnungen weiblicher Akte durch eine süße Strenge an, wie man sie wohl bei Ingres zu finden gewohnt ist. Es wäre schade, wenn dieser Künstler sich in Münchner Atelier-Tradition verlöre, wovon wenigstens einige Anzeichen zu verspüren sind.

Im Kunstverein zu Köln ist Anfang Oktober ein großer Teil der hier besprochenen Jahresausstellung der Neuen Münchner Sezession zur Ausstellung gelangt. Im Wallraf-Richartz-Museum fesselt die von der Berliner Nationalgalerie veranstaltete Wanderausstellung Menzelscher Zeichnungen. Dauernder Besitz des Museums ist schon seit einigen Monaten die Sammlung Schnitzler-Camphausen durch das Vermächtnis der in Berlin verstorbenen Erblasserin. Die Gemälde alter Meister werden später hoffentlich gesichtet und richtig bezeichnet werden: beispielsweise sind die dem D. Teniers d. J. zugeschriebenen sicher apokryph. Am wertvollsten erscheinen »eine Dame am Spinett«, ein kleines Ölbild der seltenen Katherina von Hemessen (bezeichnet CATERINA DE HEMESSEN PINGEBA(T) 1548), ein großes Familienbildnis eines unbekannten Holländers des 17. Jahrhunderts, das Kniestück einer alten Dame mit wundervoll gemalten Händen von B. von der Helst, ein dem K. du Jardin zugeschriebenes großes weibliches Bildnis und schließlich ein neueres Kunstwerk, der 1856 entstandene »Martinsabend in Düsseldorf« von Eduard Geselschap, dem älteren Bruder Friedrichs. Geselschap war der eigentliche Entdecker des vielgefeierten Th. Mintrop. Er hat aber auch als Maler Verdienste, die noch zu würdigen sind. Im übrigen ist zu bemerken, daß die wertvollsten der älteren Gemälde des Kölner Museums wegen der Fliegergefahr deponiert sind. *C.*

PERSONALIEN

Unser langjähriger Mitarbeiter, Professor Dr. **Richard Haupt** in Preetz, der Provinzial-Konservator der Provinz Schleswig-Holstein, beging am 6. Oktober seinen siebzigsten Geburtstag. Haupt ist in Büdingen in Hessen geboren. Von seinen größeren selbständigen Werken seien besonders »Die Baukunst und Kunstdenkmäler in der Provinz Schleswig-Holstein« 1887—89, »Die Bau- und Kunstdenkmäler im Herzogtum Lauenburg« 1890, »Die Domkirche zu Schleswig« 1897 und »Die Johanniskirche in Oldenburg« 1907 hervorgehoben.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 4. 20. Oktober 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die Berliner Sezession — die Corinthsezession — veranstaltet in diesem Herbst wiederum eine Ausstellung. Zwei Jahresausstellungen mit gleichem Programm und sehr ähnlichem Inhalt wird auf die Dauer etwas viel werden, zumal der Kreis, anstatt sich zu weiten, wie es in den Gründungsreden versprochen war, sich immer enger auf eine kleine Zahl von Vereinsmitgliedern beschränkt. Andererseits hat man es natürlich leichter, Ausstellungen zu machen, wenn sozusagen alles im Hause gearbeitet wird, sogar das Lob eingeschlossen, das der Vorsitzende, als Wortführer der Eröffnung, mit vollen Händen spendete. Es wurde da verkündet, wie wohlgelungen die früheren Ausstellungen gewesen seien, wie auch in der Öffentlichkeit darüber nur eine Stimme gewesen sei, und wie herrlich weit man es nun mit dieser neuesten Veranstaltung gebracht habe. Nur ungern stört der Kritiker, der doch an all dieser Vollkommenheit noch dies und jenes auszusetzen findet, die allgemeine Festesfreude. Aber der bärbeißige Luther mit dem Beethovenkopf, den Corinth breitbeinig agressiv in die Mitte des Hauptsaales gehängt hat, ist denn doch ein zu harter Schlag, um mit schonendem Stillschweigen übergangen zu werden, zumal eine Landschaft und ein reizendes Kinderköpfchen beweisen, daß der gesunde malerische Instinkt in dem Künstler durchaus nicht erloschen ist. Aber es scheint, daß der klotzige Rüdiger, der im Garten aufgestellt wurde, ein Ebenbild auch in der Malerei haben sollte. Man denkt bei diesen Dingen immer wieder an den Brief eines Holländers, den Bode vor einiger Zeit veröffentlicht hat, und der so beherzigenswerte Worte über die Kolossalitätsmanie der neueren deutschen Kunst enthielt. Franz Metzners zyklopisches Kunstgewerbe fällt zu allererst unter diesen Begriff einer falschen Monumentalität. Man wird von den Denkmalen dieser Übersiegesallee einst ebenso erschrocken abrücken wie von der verhältnismäßig harmlosen Marmorstraße im Berliner Tiergarten. Auch Lederers Heine, der als zweites Standbild im Garten der Sezession Aufstellung gefunden hat, und der sich im Gegensatz zu Metzners Rüdiger harmlos und natürlich geben möchte, leidet noch unter einem gleichen Drang nach gewaltsamer Stilisierung, die den Dingen nur äußerlich eine scheinbare Monumentalität aufzwingt.

In der Malerei wird der Stil auf anderen Wegen gesucht. Willi Jaeckel gibt dafür in diesem Hause den Ton an. Er hat für einen Aufenthaltsraum der Arbeiter in Bahlsens Keksfabrik in Hannover vier Wandbilder gemalt, die als Leistung allen Respekt fordern. Aber wer möchte sich ernstlich den Raum zum Aufenthalt wünschen, der mit diesen überlebensgroßen Dekorationen geschmückt ist? Es bleibt letzten Endes Kulissenmalerei nach einem modernen und sehr wirkungsvollen Rezept, und man möchte dem starken Talent des Künstlers die Verinnerlichung und Vertiefung wünschen, die ihn zum kleinen Format zurückführte. Es sei auf Karl Caspars Badende hingewiesen, als auf den Typus einer kultivierten Malerei, wie sie aus den neuklassizistischen Bestrebungen unserer Zeit rein und natürlich hervorwächst. Caspar war in Berlin noch nie mit so überzeugenden Talentproben vertreten wie jetzt, und wir betrachten das als wertvollsten Gewinn der Ausstellung. Auch Franz Heckendorfs Kriegsbilder mag man der positiven Seite zurechnen, obwohl gewiß weniger mehr gewesen wäre. Es ist noch zu viel Improvisation, und wenn man den guten Blick für eindrückliche Wirkungen anerkennt, so stößt doch die gleichgültige und oft sogar rohe Mache immer wieder ab. Ein verhältnismäßig großer Raum ist endlich Hugo Krayns illustrativen Gemälden aus dem Volksleben zugewiesen. Es sind rechte Ausstellungsbilder, von starker Wirkung und eindrucksvoll, so daß niemand an ihnen vorübergehen wird, ohne den Tribut seiner Meinung zu zollen. Aber das Stoffliche ist so wenig künstlerisch gemeistert, daß man vergebens fragt, was über den Ausstellungszweck hinaus die Bestimmung dieser Bilder sein wird, deren wesentlicher Sinn sich in ihrem illustrativen Gehalt vollkommen erschöpft.

Neben den großen Schlagern, auf die sich die Wirkung dieser Ausstellung im wesentlichen aufbaut, und die ihr einen gewissen Erfolg beim Publikum von vornherein sichern, verlieren sich die üblichen Durchschnittsleistungen der bekannten Mitglieder, auf die hier einzugehen wir uns versagen dürfen, kommen aber auch die feineren Reize der Werke Rössners und Leo v. Königs leider zu kurz. Es ist im Bereiche der Plastik nicht viel anders. Eine intime Arbeit wie der Bildniskopf von Arnold Hensler verschwindet neben den klobigen Porträtbüsten Metzners, die jedes Modell in übernatürlichem Maßstab steigern. Soll die Pflege dieser neudeutschen Kolossalkunst die Existenzberechtigung der zweiten Berliner Sezession auf die Dauer erweisen, so ist Grund, an ihrem guten Stern zu zweifeln.

Von anderen Berliner Ausstellungen ist zur Zeit nicht viel zu berichten. Neumanns graphisches Kabinett zeigt Radierungen und Lithographien von Willi Jaeckel, die neben den großen Wandbildern einen erwünschten Einblick in die Schaffensart des Künstlers geben. Auch hier empfindet man die Gefahren einer allzu ausgeschriebenen Hand, die keine feinere Qualität der Zeichnung zuläßt. Dagegen mag man wiederum über den Reichtum des Gestaltmaterials staunen, ohne allerdings einen Schematismus zu verkennen, der allen Erfindungen gleichmäßig zugrunde liegt.

Bei Cassirer stand die Pankok-Ausstellung, die vor einiger Zeit bereits in der Zeitschrift für bildende Kunst eingehend gewürdigt wurde. Daß Pankok ein Zeichner von Rang ist, beweisen auch noch seine malerisch wenig glücklichen neuen Porträtversuche. Er behandelt die Farbe als Kunstgewerbler und versteht nicht, ihren Materialcharakter umzusetzen, wie es jede bildhafte Erscheinung verlangt. So wirkt seine Malerei wie Vorlage für Stickerei, und nicht umsonst hält er sich mit Vorliebe an bunte und reich gemusterte Stoffe, um seinen Bildern eine Farbigkeit mitzuteilen, die nichts mit ihrem zeichnerischen Gerüst zu tun hat.

Erwähnt sei endlich, daß im Kupferstichkabinett zum Gedächtnis des jüngst verstorbenen Otto Greiner eine Ausstellung seiner Lithographien und Kupferstiche veranstaltet wurde. Es ist nicht nötig, an dieser Stelle auf Vorzüge und Schwächen dieses oft gewürdigten Talentes einzugehen, auf die Prägnanz der Zeichnung einerseits und andererseits den Mangel einheitlichen Sehens, der den Versuchen des Künstlers, zur großen Bildkomposition zu gelangen, immer hindernd im Wege gestanden hat. *GLASER*

DIE SAMMLUNG BOISSERÉE

Von Grete Ring

Vor einigen Monaten sprach der Münchner Bericht der Kunstchronik von der Absicht einer erneuten Umordnung der Alten Pinakothek. Dabei wurde die Abtrennung der Sammlung Boisserée und ihre gesonderte Aufstellung im unteren Geschoß des Galeriegebäudes erwogen. — Die Sammlung Boisserée, nach überkommener Wertung Herz und Kern der altdeutschen Abteilung der Pinakothek, Münchens vornehmster »gotischer« Besitz — würde ihre Aussonderung das gewohnte Bild des Obergeschosses nicht wesentlich beeinträchtigen? Man überlegte und kam zu dem überraschenden Ergebnis, daß die Veränderung sich als eine vergleichsweise geringfügige darstellen könnte, daß die Sammlung nie eigentlich mit dem Grundstock der bayerischen Bestände zu einem einheitlichen Ganzen hatte verschmelzen wollen. Man entsann sich, wie leicht es stets gehalten hatte, die kleinformatigen, sorgsam durchgeführten Bilder mit ihrer Bevorzugung gebrochener Schillerfarben und ruhig kontemplativer Sujets aus der Gesamtmasse herauszulesen. Um sich in der kräftigen Umgebung derart zu behaupten, mußte die Sammlung den Niederschlag eines bestimmt orientierten Geschmacks, eines bewußten Sammelwollens darstellen; der allgemeine Gegensatz der Kunstübung Oberdeutschlands und der niederdeutschen — Boisseréeschen Sammel- — Gebiete kann als Erklärung nicht allein befriedigen. In der Tat bedeutete die Sammlung ein Programm: ihr fiel es zu, Illustrationen zu dem Begriff herbeizuschaffen, den die Romantik um 1800 sich in kühn vorwegnehmender Theorie von altdeutscher Art und Kunst gebildet hatte. Daß im Deutschland der Gotik eine Malerei geblüht hatte, daß sie der italienischen Kunst der Zeit ebenbürtig, wenn nicht überlegen gewesen war, davon mußten die Schlegel, die Tieck und Wackenroder nach ihrer allgemeinen nationalen Geisteshaltung von vornherein überzeugt sein. Wenn das Bild, das sie sich von dieser Kunst machten, nicht präzis war, gingen doch ihre Erwartungen nach einer bestimmten Richtung hin. So ersehnt Tieck: »Ruhige fromme Heerden, alte Hirten im Glanz der Abendsonne und Engel, die in der Ferne durch Kornfelder gehn ... Kein wildes Erstarren, keine erschreckten durcheinandergeworfenen Figuren . . .« (Sternbald 1798. I, p. 48); sein Lob gilt dem »unschuldig frommen und lieblichen«, der »frömmsten und rührendsten Art«. Ebenso wünscht Friedrich Schlegel (Europa 1803. I, p. 114): »keine verworrenen Haufen von Menschen, sondern wenige und einfache Figuren, aber mit Fleiß vollendet ... strenge, ja magere Formen in scharfen Umrissen ... reine Verhältnisse und Massen von Farben wie in deutlichen Accorden . . . überall jene kindliche und gutmütige Einfalt und Beschränktheit . . .« Die Sätze klingen wie gewolltes Lob der kölnischen Schule, wie bewußte Absage an oberdeutsche Art. Der Sammler, der mit dem bildenden Künstler der Zeit die Befehle der Romantik entgegennahm, mußte bemüht sein, Denkmale aufzuzeigen, die den Forderungen eben dieser Leitsätze entsprachen. So kamen die Brüder Boisserée mit dem Freunde Bertram, den Meistern der Romantik in Freundschaft verbunden, zum nahezu ausschließenden Sammeln niederdeutscher Kunst, nicht allein, weil sich ihnen als Kölnern am Niederrhein das natürliche Sammelgebiet bot, als weil sie erkannt hatten, daß hier die beste Erfüllung des romantischen Idealbegriffs vom »Altdeutschen« zu finden sei. Oberdeutsche Kunst blieb ihnen dabei von Anfang an nicht fremd. Die Boisserée und Bertram waren nicht die einzigen Sammler ihrer Stadt, die Lyversberg, Wallraf, Fochem hatten in gleicher Weise gesucht, Denkmale der Vergangenheit, die durch die Klostersäkularisation der Jahre 1803—1804 zugleich ans Tageslicht gefördert und mit Untergang bedroht waren, zusammenzubringen und der Heimat zu erhalten. Doch während ihre Tätigkeit sich als vorwiegend praktisch konservierende darstellt, stand bei den Boisserée das Programm im Mittelpunkt: einsichtig erkannte Sulpiz, der ältere und wortführende der Brüder, die mangelnde Materialkenntnis seiner Anreger und sammelte mit der deutlichen Absicht, dem allgemeinen sentimentalisch-romantischen Mittelaltersbegriff durch tatsächliche Belege lebendigen Inhalt zu geben. Er schreibt 1811 an Fr. Schlegel (Sulpiz Boisserée. 2 Bände. Stuttgart 1862. I, p. 96: »Wenn ich erwäge, was Sie in der Europa über die alten niederländischen und kölnischen Gemälde geäußert haben, und bedenke, wie wenig alte Werke verhältnismäßig uns damals bekannt waren ...« Und weiter an den jüngeren Bruder Melchior: »Ich habe darauf geboten, was mir jetzt fast leid thut, weil ich sehr gewissenhaft bin, nichts zu kaufen, was nicht unmittelbar in unsere Sammlung eingreift (a. a. O. I, p. 221). — Durch die glückliche Wechselwirkung von lokalem Zufall und planvoller Sammelabsicht kam die Sammlung Boisserée dazu, die romantische Sammlung kat'exochen zu werden: es war folgerichtig, wenn

sie nach vergeblichen Verhandlungen mit Berlin, Stuttgart, Frankfurt bei dem romantischen Fürsten kat'exochen, Ludwig I. von Bayern, endete. Als König Ludwig im Februar 1827 den Kaufvertrag abschloß, tat er es mit dem triumphierenden Bewußtsein, eine der ersten Kollektionen der Welt sein eigen zu nennen: »Aber welche Sammlung habe ich nun, meine Herren; welche Sammlung, wenn das alles beisammen seyn wird!« (a. a. O. I, p. 491.) Den Bildern wurde in der neuen Heimat das erwartete rückhaltlose Lob; Sulpiz selbst spricht sich unverhohlen über ihre Überlegenheit den bayerischen Beständen gegenüber aus: »bei näherer Betrachtung der altdeutschen Malereien, die man bisher hier besessen, habe ich mich überzeugt, daß ich einen viel zu guten Begriff davon gehabt . . . Von Stücken, die eine Vergleichung mit dem Vorzüglichsten unserer Sammlung aushielten, kann gar nicht oder nur in wenigen Ausnahmen und unter den größten Beschränkungen die Rede seyn« (a. a. O. II, p. 475). Dem Urteil liegt — neben der subjektiven Befangenheit des Besitzers — wieder die Überzeugung von der Minderwertigkeit der oberdeutschen Kunst zugrunde; man erinnert sich, wie Sulpiz einmal Goethen zu einer Reise durch Franken und Bayern rät, eigens damit er sich »von dem Zustand der alten oberdeutschen Kunst und ihrem untergeordneten Verhältniß gegen die niederdeutsche zur Genüge überzeugte« (a. a. O. II, p. 180). Sulpiz bemerkte damals weiter, daß »die bloße Vergleichung unseres . . . Bildes von Dürer oder Stücke von Wolgemuth usw. mit den niederdeutschen Kunstwerken . . . die Vorzüge dieser immer mehr zur Anerkennung gebracht« hat, so daß »darüber nunmehr kein Zweifel mehr obwaltet«. — Der größere Teil der Boisserée-Bilder fand — bis zur Vollendung des Neubaus der »neuen Galerie oder Pinakothek« — im Schlosse zu Schleißheim Aufstellung, ein kleiner Teil wurde sogleich abgezweigt und in die Moritzkapelle zu Nürnberg überführt, zum Befremden des ehemaligen Besitzers, dem »der Anblick dieser wohlbekannten Freunde in der Trennung von ihren Angehörigen ein sehr unangenehmes Gefühl« erregte (a. a. O. I, p. 541). In der Folge blieb die Hauptmasse der Bilder in München, der Rest wurde an Filialgalerien abgegeben bzw. deponiert, so daß sich vor der letzten großen Neuordnung der bayerischen Bestände 1910 die Verteilung der etwas über 200 Boisserée-Nummern in etwa folgender Weise darstellt: in München 124, im Germanischen Museum zu Nürnberg 42, in Schleißheim 30, in Augsburg 15. Die Münchner Bilder fanden sich von vornherein durch günstige Aufstellung innerhalb der Altdeutschen Pinakothek bevorzugt.

Es ist kein besserer Gradmesser für die Wandlungen des Geschmacks und künstlerischen Schaffens im 19. bis 20. Jahrhundert als die wechselnde Wertung altdeutscher Kunst. Den Forderungen der Romantik hatte die altkölnische Malerei entsprochen, die Kunst der Nazarener bewegte sich auf derselben Linie. Die folgenden Generationen, weniger temperamentvoll wählend als historisch wägend, wandten auch den anderen deutschen Malerschulen ihr Interesse zu; dabei erschien dem historisch gerechten Sinn die vertiefte Beschäftigung mit Dürer als dem tatsächlich bedeutsamsten deutschen Meister vor allem nützlich. Die bildende Kunst der Zeit bezog ihre »stilechten« Requisiten gleichfalls aus verschiedenen altdeutschen Quellen mit Bevorzugung des Dürerschen Nürnberg. Dabei wird an den durch die Romantik geprägten Werten — mit etwas beruhigtem Enthusiasmus — festgehalten; der Sammlung Boisserée bleibt ihr bevorzugter Platz. Erst mit dem Auftreten des Impressionismus in der bildenden Kunst setzt die Umwertung ein. Die Künstler der jungen Richtung, so voraussetzungslos sie sich zunächst gaben, kamen — dem historistischen Jahrhundert noch getreu — bald dazu, in der Kunst der Vergangenheit nach Vorgängern zu forschen, Ahnen zu wählen. Die Theoretiker, die den Impressionismus in der Moderne vertraten, mußten gleicherweise bemüht sein, seinen Anfängen in der Vergangenheit nachzugehen. Sie fanden die erwünschten Beispiele so schlagend wie in Spanien und Frankreich nur in der mißachteten Kunst der oberdeutschen Gebiete. In diesem Sinne ist die Umgestaltung der gotischen Abteilung der Alten Pinakothek zu fassen, die 1910 durch Hugo von Tschudi geschah. Neben die Werke Kölns und Nürnbergs traten hier als gleich und höher zu wertender Besitz die starken und stoßenden Altäre Tirols, die derben und jähen Darstellungen der oberbayerischen Heimat, die insonderheit »impressionistischen« Denkmale der Donaulande, die hohe Kunst Mainfrankens.

Es erscheint als seltsame Fügung, daß der neue Geschmack, der vom Artistischen ausging, dazu kam, zuerst autochthon deutsche Kunst zu schätzen, wo die »altdeutsche« Richtung vom Anfang des Jahrhunderts, die von nationalen Tendenzen getragen wurde, bei den flandrisch infizierten Kölnern, dem italianisierenden Dürer stehen geblieben war.

Durch den Austausch zwischen München und den Filialgalerien hatte sich schon numerisch das Verhältnis verschoben: unter den etwa 80 neuen altdeutschen Nummern der Pinakothek gab es nur 10 Boissereébilder, davon 6 Niederländer und 1 (ganz früher) Kölner; 35 Boisserée-Nummern waren ausgeschieden worden. In den Filialgalerien blieb das Verhältnis der Zu- und Abgänge innerhalb des Boisseréebestandes eher konstant. Eine Reihe besonders bewunderter Glanzstücke der Sammlung endete in Schleißheim, so das Christusbild des »Hemmelinck« (Schl. Nr. 99), »welches um seiner Schönheit willen von Jedermann als der Schlußstein der Sammlung angesehen wird« (a. a. O. I, p. 346) und von dem selbst der kritische Weimarer »Kunst-Meyer« gesagt haben soll, daß »ohne Übertreibung zu reden, die Vorzüge des Leonardo und Tizian sich in diesem Werk vereinigt fänden« (a. a. O. II, p. 196). Weiter die Anbetung der Könige von »Johann Schwarz, einem vorzüglichen Maler« (II, p. 49; Schl. Nr. 159), die Weinenden Frauen, die dem Goes selbst zugeschrieben wurden (Schl. Nr. 123) u. a. m. Den vorniederländischen Kölnern blieb in der Pinakothek mit dem bevorzugten Platz der alte Ruhm, vornehmlich dem Stephan Lochner selbst, dessen lichte Farbigkeit den parallelenfrohen modernen Forscher an Renoir gemahnen konnte. Von der Umwertung der

kölnischen Kunst insonderheit betroffen erschien das altberühmte »Marienleben«, das seine bürgerliche Anmut lange Zeit zum Liebling des Publikums gemacht hatte. Ohne Schwankung verharrte die Schätzung der Altniederländer, Memlings, Rogiers und des Dirk Bouts, an dessen »Perle von Brabant« der alte schöne Name als Nachklang der Romantik haften geblieben war. Freilich hatte sich ein ehemaliger Stolz der Boisserée-Niederländer, Rogiers Lucasmadonna, inzwischen als Kopie erwiesen. Es ist zu bemerken, daß wirklich mit Fälschungsabsicht gemalte Stücke innerhalb der Sammlung nur in den seltensten Fällen aufgezeigt werden konnten: selbst das umstrittene Schleißheimer Christusbild ist wohl doch eine Arbeit des 15. Jahrhunderts. Vielfach verdächtigt wurde die Madonna mit der Erbsenblüte (German. Mus. Nr. 4); als lehrreiche Fälschung der Zeit um 1800 stellt sich die schmerzhafte Maria von J. Hermann dar (Schl. Nr. 3423).

Ein Gegenbeispiel zu den Schicksalen der Boisserée-Sammlung bietet die ebenfalls altniederländisch-altdeutsche Kollektion Wallerstein, die auch von Ludwig I. für die Pinakothek erworben wurde. Die damalige Schätzung sprach sich in den Preisen aus: der König zahlte den Boisserées 240000, dem Fürsten Wallerstein 54000 fl. Sulpiz orientiert Goethe über die Sammlung, nach seiner Gewohnheit ein wenig von oben herab: »Sie werden sich erinnern, daß ich Ihnen vom Fürsten Wallerstein, als einem Sammler, gesprochen habe, der mit uns tauschen wolle. Er besitzt eine sehr zahlreiche, jedoch durchaus noch nicht sehr vorzügliche altdeutsche Gemäldesammlung, die er sich viel Geld kosten läßt und noch kürzlich durch die ganze Sammlung unseres Freundes, des Grafen Rechberg, vermehrt hat... Die Sammlung ist in einer Reihe von neun Sälen aufgestellt... Um die neun Säle zu füllen, haben einstweilen natürlich viele mittelmäßige und ganz untergeordnete Sachen aufgenommen werden müssen, diese will er nun nach und nach durch gute und bessere ersetzen, und werden wir ihm wohl, außer dem was wir mit ihm tauschen, einen guten Beitrag von unseren entbehrlichen Schätzen dazu liefern können« (a. a. O. II, p. 76). Die Wallerstein-Sammlung, viel oberdeutsches Gut enthaltend, fügte sich den bayerischen Beständen unbemerkt ein; als pinakotheksfähig wurde nur der kleinste Teil erfunden, die größere Masse erhielt in Nürnberg und Schleißheim Platz. Bei der Tschudischen Umordnung fand es sich, daß die Zahl der Münchner Wallerstein-Bilder nahezu verdoppelt werden konnte, 23 Nummern wurden neu aufgenommen, darunter Fries, Schaffner, Schaeuffelein und — für den gewandelten Geschmack besonders bezeichnend — die verblüffend »impressionistische« Beweinung Christi von Wechtlin. Von den schon früher in der Pinakothek aufgestellten Wallerstein-Stücken kam das kleine frühe Dürerporträt Oswolt Krels durch Braunes glücklichen Fund der Wappenverschlußtüren zu neuen Ehren; es genießt jetzt höhere Wertung als die Boisserée-Dürers, von denen namentlich die Beweinung Christi in Nürnberg von den Besitzern arg überschätzt worden war. Die Wallersteinschen Strigl-Flügel mit der Familie Rehlingen durften nach der Umhängung im großen Oberlichtsaal der Pinakothek das Mauritiusbild Matthias Grünewalds flankieren, den neuen Haupt- und Angelpunkt der altdeutschen Sammlungen. In demselben Saal, der in seiner Gesamtheit zurzeit das beste deutsche »Ehrengedächtnis« darstellt, blieb für kein Stück der Boisserée Sammlung Platz.

Der wieder vom Impressionismus abgekehrte Geschmack der letzten Jahre behielt die Schätzung der altoberdeutschen Kunst im Wesentlichen bei; den neuesten Forderungen entsprach neben Grünewald insonderheit Lucas Cranach, dessen Werk in der Pinakothek noch nach 1910 ständig vermehrt wurde.

Einen Grund für die Geringerwertung der Boisserée-Bilder, abgesehen von den Schwankungen des Zeitgeschmackes, bietet ihr Erhaltungszustand. Hotho, stets bestrebt, die Leistung der Brüder zu verringern, stellt den Ursprung der berüchtigten »Boisseréeübermalungen« bitter doch kaum unzutreffend dar: den Boisserées sei bei gelegentlicher Beschäftigung mit der Glasmalerei einmal die Idee gekommen, die alten Meister hätten auch in ihren Tafelbildern der leuchtenden Wirkung des gemalten Glases nachgestrebt. Demgemäß habe namentlich Melchior begonnen, die Bilder übergehen und neu herrichten zu lassen: »Unter so grober Hülle muß jede Zartheit verschwinden. Das jeden Maler bezeichnende Colorit ist zerstört. Wer von anderen Tafeln her den Farbeneinklang und Reiz belobt, steht halb als Thor, halb als Lügner da« (Malersch. Huberts v. Eyck. 1855 II, p. 45). Hier macht es sich in der Tat fühlbar, daß die Boisserées letzten Endes von der Theorie herkamen: man sieht, wie sie gegebenenfalls die Objekte dem Programm unterzuordnen wußten. Spätere sachgemäße Restauration war nicht überall imstande, die Folgen der verhängnisvollen Hypothese zu tilgen, so daß der Kenner von heute die Konservierung eines Boisserée-Bildes von vornherein zu verdächtigen pflegt. Der modern Geschulte wird auch mit Grauen erfüllt bei Sulpiz' Schilderung: »ein großer Reiz lag schon darin, den Kunstwerth... eines Gemäldes durch die Kruste hundertjährigen Schmutzes hindurch zu erkennen... Wie oft ergriffen wir selbst den nassen Schwamm..., weil wir nicht erwarten konnten, bis der restaurirende Maler das Geschäft ordnungsmäßig vornahm« (Sulp. Boiss. I, p. 35). Daß die Zeitgenossen über derlei Verfahren anders dachten, lehrt das Urteil des Münchner Galerieleiters Dillis, unter dessen Direktion die Sammlung erworben wurde. Er bestätigt den Brüdern: »Was Sie zur Restauration Ihrer Gemälde gethan, haben Sie als ein Geheimniß behandelt... aber ich habe alles gesehen und alles bemerkt, und kann Ihnen versichern, daß ich alles zu meiner vollkommensten Zufriedenheit gefunden habe« (a. a. O. I, p. 492).

Alles in allem wäre der auf diese Weise ein wenig in den Hintergrund gerückten Sammlung die Einzelaufstellung zu wünschen. Selbst wenn die Perlen der Sammlung — an neuzeitlichem Maß gemessen — im Obergeschoß bleiben sollten, könnte die Zusammenstellung des Mittelguts noch immer ein so lehrreiches wie reizvolles Ganze abgeben: eine Studiengalerie zur Erkenntnis des »Boisseréegeschmacks« und damit weiter des nationalen Geschmackes der Romantik.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 5. 27. Oktober 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

WIENER BRIEF

Die Herbstausstellung des Künstlerhauses ist den Toten gewidmet; fünf Kollektivausstellungen erneuern das Andenken von Rudolf Bernt, Karl Maria Schwerdtner, Eduard und Rudolf Swoboda, Wilhelm Wörnle. Vier von diesen sind im Lauf der letzten zwei Jahre gestorben, einer — Eduard Swoboda — ist vor hundert Jahren geboren; er wendet sich bereits erfolgreich an das historische Interesse, die anderen sind bescheidene Mitarbeiter an der Kunst unserer Zeit gewesen. Rudolf Bernt (21. 2. 1844 — 24. 8. 1914) war ursprünglich Architekt und Mitarbeiter Otto Wagners; aus seinem baumeisterlichen Verständnis hat er in seine Malerei, die hier allein gezeigt wird, einen lebhaften Sinn für architektonischen Aufbau mitgebracht, der in den frühesten und frischesten Blättern an Rudolf Alt erinnert; auch die Helligkeit dieser Aquarelle, deren Papiergrund sein Weiß reichlich hergibt, ist mit dieses Meisters früher Arbeitsweise verwandt. Später — von etwa 1898 an — hat Bernt nach geschlossener Bildrichtung gestrebt und seinen Veduten die frühere Unbefangenheit geraubt; in den Bildern aus dem fernen Osten und den Ansichten aus Österreich bleibt das Interesse bisweilen im Motiv stecken. — Karl Maria Schwerdtner (27. 5. 1874 — 10. 5. 1916), der Jüngste unter diesen Künstlern und ein indirektes Opfer des Krieges, hat sich, der liebenswürdigen Bescheidenheit und Grundehrlichkeit seines Wesens entsprechend, nur selten aus dem kleinen Kreis entfernt, dem er sich gewachsen fühlte; in diesen gelegentlichen Anläufen zu größeren bildnerischen Aufgaben kommt er über durchschnittliche Leistungen nicht hinaus, in der Kleinplastik kann er sein Interesse an der Bewegung und seine Freude am charakteristischen Genremotiv befriedigen. Beides hat ihn in letzter Zeit bei einer Reihe von Kleinbronzen gefördert, die Einzelfiguren aus der Armee darstellen. Dennoch bleibt bei diesen militärischen Genrebildern, die bisweilen das Zeug zu guter Popularität in sich tragen, ein melancholischer Beigeschmack; unter den Plaketten ist neben konventionellen Bildnissen manche — wie das prächtige Silberrelief der Mutter des Künstlers — voll so tiefer und zarter Empfindung, daß man mit Bedauern daran denkt, daß in Schwerdtner größere künstlerische Qualitäten schlummerten, die irgend ein inneres Hindernis nicht hervortreten ließ. — Wilhelm Wörnle (23.1.1849 — 24. 3. 1916) hat gleichfalls nur auf beschränktem Gebiet seine Meisterschaft ausgeübt; zuerst Kupferstecher — noch Schüler Nehers in seiner Vaterstadt Stuttgart —, dann Radierer, hat er seine Graphik zumeist in den Dienst der Reproduktion von Kunstwerken gestellt. Die impressionistische Charakterisierungsgabe eines W. Unger oder P. Halm besaß er dabei nicht, ihm war viel mehr an einer gleichmäßig durchgearbeiteten, sorgfältig durchgeführten Wiedergabe seiner Vorlagen gelegen. — Rudolf Swoboda (4. 10. 1859 — 25. 1. 1914) war ein Schüler Karl Leopold Müllers; aber nur selten erreicht er dessen Leuchtkraft und Originalität in der Auffassung orientalischer Motive. Die Sonnenglut des glücklichen Arabien ist zu einem Atelierlicht abgedämpft und die Figuren wirken mehr durch gefällige Haltung und gemäßigte Fremdartigkeit als durch die Schlagkraft eines starken Erlebnisses. Die Gewandtheit Swobodas hat ihn zu einem Lieblingskünstler der Königin Viktoria von England gemacht, die hunderte seiner Blätter besaß; daß ein Ersuchen, einige dieser Arbeiten im Schloß Osborne auf der Insel Wight zum Zweck einer Gedächtnisausstellung leihweise zu überlassen, bereits zwei Monate vor dem Ausbruch des Krieges vom englischen Hof mit der Motivierung abgelehnt wurde, man wolle die Bilder nicht ins Ausland gehen lassen, ist ein kleiner Beitrag zur Vorgeschichte des Krieges, den der Katalog mit Recht ans Licht zieht.

Rudolf Swoboda war der Sohn von Eduard Swoboda (14. 11. 1814—13. 9. 1902), dem die fünfte dieser kleinen Ausstellungen gewidmet ist; sie ist die interessanteste von ihnen, allerdings vielleicht nicht so sehr wegen der persönlichen Qualität Swobodas, der zu seiner Zeit so gut zum Durchschnitt gehörte wie die vier Künstler, von denen zuerst die Rede war, als weil er jener Altwiener Malerei zuzählt, der sich das behagliche Wohlwollen der Gegenwart zuwendet. Er war ein Schüler der Wiener Akademie, der dank Fügers nachhaltiger Wirkung ein Stück barocker Kunstauffassung tief ins neunzehnte Jahrhundert hinein ins Blut gegossen blieb; dies zeigen frühe Arbeiten wie ein »Johannes« oder seine Skizzen zu Deckengemälden, die allerdings neben den Vorbildern, an denen sich Swoboda geschult hat, recht frostig wirken. Die als »Skizze für ein Plafondgemälde« bezeichnete Nr. 208 ist eine Kopie nach Grans mächtigem Fresko im kaiserlichen Schloß Eckartsau; wie konnte es den Arrangeuren der Ausstellung entgehen, daß hier ein durchaus anderer Wurf und Zug herrschen als in Swobodas eigenen Entwürfen! In seinen Bildnissen, Landschaften und Genrebildern bleibt er durchaus im Geiste des Altwienerischen; er ist immer eine Nuance schwächer als Kriehuber, Th. Ender und Danhauser, an deren Werke die seinen denken lassen. Trotz dieser Zweitrangigkeit ist Swoboda erfreulich dank der hohen malerischen Kultur, die er verkörpert; ein ausgesprochener Farbensinn, der sich in Bauernbildern (z. B. 264) bisweilen zu großer Energie erhebt, zeichnet vor allem die Porträts aus, die auch durch die natürliche Vornehmheit der Haltung und die empfundene Geistig-

keit der Auffassung wohltuend wirken. Am glücklichsten scheinen mir diese guten Eigenschaften in dem »Porträt des Schwiegervaters des Künstlers« (Nr. 272) vereinigt zu sein, dessen Noblesse durch die altväterische Glätte der Malweise keineswegs Schaden erleidet. Auch in den großen Genrebildern, den »Neujahrsgratulanten« (Nr. 267) oder der »Börse in der Grünangergasse« (Nr. 286), in denen sich für den heutigen Geschmack das Anekdotische etwa zu selbstgefällig in den Vordergrund drängt, schlägt der malerische Sinn an mancher Stelle rein und stark durch, die eines Danhauser nicht unwürdig wäre; den Rest des Reizes bieten die alten trauten Bauten und Sitten, denn wer vermöchte diesen geschweiften Zylindern und breiten Halsbinden, diesen Korkzieherlocken und türkischen Shawls zu widerstehen? *HANS TIETZE.*

NEKROLOGE

Fritz Boehle †. Am 20. Oktober verschied, der Mitwelt ganz unerwartet, der Frankfurter Maler Fritz Boehle, erst 43 Jahre alt. Nicht nur der gleiche frühe Tod auf der Mittagshöhe des Lebens gemahnt an den jäh hingerafften Otto Greiner: auch die eigentümliche Stellung und die Art der Schätzung, die beide Künstler, jeder auf seine Art und jeder in ganz anderer Weise, genossen haben, haben etwas Gemeinsames. Auch Boehle erfaßte seine Aufgaben mit bewundernswertem, durch keine Rücksicht geblendetem Ernst; mit einer Hartnäckigkeit, die staunenswert war und ihm die unendliche Bewunderung einer kleinen Gemeinde und die kritisch abwägende Schätzung der weiteren Kunstwelt eingetragen hat.

Stark unterschieden waren allerdings Greiner und Boehle in ihrer persönlichen Umgänglichkeit: Greiner behaglich und gemütlich, Boehle von geradezu berüchtigter Menschenscheu und Abgeschlossenheit. So sah man auch selten und spärlich Gemälde von Boehle auf Ausstellungen, bis im Jahre 1908 im Städelschen Institut auf einmal 25 Bilder von ihm gezeigt wurden, die meist erst 1906 und 1907 entstanden waren und als eine geschlossene Boehle-Sammlung für die neugegründete städtische Frankfurter Galerie um eine beträchtliche Summe erworben wurden. Die Bilder machten damals einen sehr starken Eindruck; man kann aber nicht sagen, daß beim öfteren Wiedersehen sich dieser Eindruck vertieft hätte. Das altertümelnde, aus zweiter Hand empfangene, das Boehles Gemälde an sich haben, macht sich doch mit der Zeit störend bemerkbar, Seine großen eigenen Gaben und seine bedeutenden Fähigkeiten sollen darüber aber nicht vergessen werden. Man hat manchmal bei diesen allegorischen Bildern (Die Lebensalter, Adam und Eva, Christus am Kreuz, St. Georg, Die Entführung der Europa usw.) das Gefühl, als wenn hier eine Mitte zwischen Marées und Thoma gesucht wäre. Dennoch: Boehle war ein Künstler von vielen Graden und bedeutenden Fähigkeiten. Eines seiner besten Bilder ist jedenfalls sein Selbstporträt in der Karlsruher Kunsthalle. — Auch als Plastiker hat sich Boehle versucht durch den Entwurf zu einem Reiterdenkmal für Karl den Großen und durch einen sehr eindrucksvollen Stierbändiger.

Am stärksten aber ist er in seinen Radierungen, die das Leben der Landleute seiner engeren Heimat und der Mainschiffer in derber, kraftvoller, mit viel Gefühl für die Linie und das Dekorative vorgetragener Gestaltung widerspiegeln.

Geboren war Fritz Boehle am 7. Februar 1873 zu Emmendingen in Baden; seine künstlerische Ausbildung hat er 1886 bis 92 als Schüler des Städelschen Instituts genossen; dann hat er später noch in München bei Diez gearbeitet und war seit 1897 dauernd in Frankfurt ansässig. Sein früher Tod ist tief zu beklagen.

Am 20. September fiel vor Verdun, erst 24 Jahre alt, ein junger rheinischer Maler, **Ewald Malzburg** (geb. am 20. September 1892 in Neuss). Auf den Kunstgewerbeschulen von Düsseldorf und Essen, wo ihn Direktor Alfred Fischer in jeder Weise förderte, hat Malzburg durch ein prächtiges Talent ganz besondere Hoffnungen erweckt, denen nun die Erfüllung versagt bleibt. Wie Macke und Isselmann, die ihm im Tode vorausgingen, gehörte dieser junge Neusser zu den rheinischen Künstlern, die abseits von der Düsseldorfer Tradition ihren eigenen Weg gingen.

Hermann Lang †. Am 12. Oktober wurde in München der Bildhauer Hermann Lang begraben, der sich besonders auf dem Gebiet der religiösen Plastik wie durch seine Kinderbüsten einen Namen von bestem Klang geschaffen hatte. Er stammte aus Württemberg, war in Heidenheim 1856 geboren und studierte an der Stuttgarter Kunstgewerbeschule. 1892 ging er nach München und wurde dort besonders von Hildebrand lebhaft angeregt. Von seinen Arbeiten seien besonders das kraftvolle Hochrelief »Christus und Thomas« an der Schwabinger Erlöserkirche, das Kreuz in der neuen Markuskirche zu Stuttgart, die beiden großen Juristenfiguren am neuen Justizpalast in Nürnberg und die Grabdenkmäler von Martin Greif und Karl Haider genannt. *A. L. M.*

Frankfurt a. M. Am 18. Mai d. J. starb hier im Alter von 66 Jahren der Kgl. Baurat **Ludwig Neher,** der in Stuttgart am 9 Juli 1850 als Sohn des bekannten Historienmalers Bernhard von Neher geboren war. Er studierte 1869—1873 am Polytechnikum seiner Vaterstadt unter Leins und Gnauth und kam 1873 nach Frankfurt zu Paul Wallot. Im selben Jahre noch trat er in das Architekturbüro von Mylius & Bluntschli ein, leitete in dessen Auftrag von 1876—1879 umfangreiche Bauten in Turin und ließ sich 1881 dauernd in Frankfurt nieder. Hier schuf er eine Reihe von Villen, aber auch Geschäftshäuser und Fabriken, wie die Chemische Fabrik Griesheim-Elektron. Am bekanntesten ist er geworden durch den zusammen mit F. v. Hoven ausgeführten Rathausneubau, sowie durch die Monumentalbauten des Senckenberg-Museums und der Akademie für Sozial- und Handelswissenschaften (jetzt Universität) in Frankfurt — Bauten, die durch ihre Verbindung von Protzigkeit und Kleinlichkeit ein nicht unbezeichnender Ausdruck einer Epoche waren.

DENKMÄLER

Ein Riesendenkmal für unsere Krieger. »Über die geplante Errichtung eines monumentalen Denkmals zur bleibenden Erinnerung an den Weltkrieg werden nunmehr der Öffentlichkeit zum ersten Male Einzelheiten unterbreitet, nachdem die Anregung hierzu in aller Stille einen eifrig tätigen Freundeskreis gefunden hat, der den Beginn der für das gewaltige Bauwerk nötigen Vorarbeiten bald nach Friedensschluß erwarten läßt. Dem Breslauer General-Anzeiger zufolge soll das riesenhafte Denkmal, als ein Seitenstück zum Leipziger Völkerschlachtdenkmal gedacht, im Herzen Schlesiens an althistorischer Stelle zur Ausführung kommen, auf der Kuppe des zum Zobtengebirge gehörenden Engelberges, an dessen Fuße sich 1813 die Bildung des Lützowschen Freikorps vollzog. Nach den vom Architekten Max Heinrich in Berlin gefertigten Entwurf ist gedacht, den Engelberg in einem Viertel seines Bestandes in terrassenförmigen Gliederungen auszubrechen, und über der dann

in den massigen hohen Felswänden sich ergebenden architektonischen Basis soll eine gewaltige Kuppelhalle sich erheben, hinter der sich der prächtige Wald als Heldenhain breitet.«

Wir entnehmen den hier wiedergegebenen Bericht einer Mitteilung des Berliner Lokalanzeigers und möchten ihn der Beachtung maßgebender Kreise eindringlichst empfehlen. Es wird jetzt so viel von geheimen Ausschüssen unterirdisch gearbeitet, daß man niemals wissen kann, wie nahe der Ausführung ein Projekt ist, von dem eine harmlos aussehende Zeitungsnotiz Kunde gibt. In Friedenszeiten wurden dergleichen Dinge doch wohl in aller Öffentlichkeit verhandelt und beraten. Jetzt ist durch das Walten der Zensur die Heimlichkeit ein Sport geworden, und auch Angelegenheiten so unpolitischen Charakters wie ein Denkmalsprojekt werden im Schutze der Dunkelheit betrieben. Wer ist der Architekt Heinrich in Berlin, der einen Berg umzubauen plant und von einem »in aller Stille eifrig tätigen Freundeskreis« berufen wird, unseren Kriegern ein Riesendenkmal zu errichten? Wir haben genug an dem »Eisernen Hindenburg«, über den es doch wohl nur mehr eine Stimme gibt, und wir wollen auch kein »Seitenstück zum Leipziger Völkerschlachtdenkmal«, das gewiß die Leistung eines ehrlichen Enthusiasten, darum aber nicht minder ein von Grund auf verfehltes Werk ist. Die Mahnung, die Exzellenz v. Bode durch den Mund eines neutralen Ausländers ergehen ließ, sollte nicht ungehört verhallen. Es muß ein Ende sein mit der Kolossalitätsmanie in unserem öffentlichen Kunstwesen. Darum halten wir es für unsere Pflicht, beizeiten Einspruch zu erheben gegen das angeblich geplante Riesendenkmal auf dem Engelberge, und wir nageln die erste Mitteilung, die darüber in die Öffentlichkeit gedrungen ist, schleunigst fest. Mögen die maßgebenden Stellen sich, ehe es zu spät ist, mit diesem Projekt befassen. Nachträgliche Proteste schaffen schwerlich ein Denkmalsmonstrum aus der Welt, wie auf dem Königsplatz in Berlin täglich zu sehen ist.

AUSSTELLUNGEN

Die **Kestner-Gesellschaft in Hannover,** über deren Gründung und Programm wir hier schon kürzlich berichtet haben, hat ihre Wirksamkeit am 1. Oktober mit einer ganz vortrefflichen Liebermann-Ausstellung eröffnet. Etwa 50 Gemälde und 40 Handzeichnungen, sorgfältig und geschmackvoll aus der ganzen Lebensarbeit des Künstlers ausgewählt, zieren die schönen Ausstellungsräume und geben einen einheitlichen und starken Eindruck. Die Reihe der Vortragsabende der Kestner-Gesellschaft eröffnete Herr Dr. P. E. Küppers mit einem Vortrag über den Impressionismus und seine geistigen Voraussetzungen.

Dresdener Ausstellungen. Zahlreiche Kunstausstellungen an verschiedenen Stellen beschäftigen gegenwärtig die Dresdener Kunstfreunde und zeigen, daß der Krieg wenigstens bei den Schaffenden keinen Stillstand verursacht hat. Das zeigt sich vor allem in der Galerie Arnold, die eine zweite Ausstellung von Werken Dresdener Künstler im Heeresdienste veranstaltet hat. Aus mehr als 2500 Gemälden, Zeichnungen usw. sind etwa 700 von rund 150 Künstlern ausgewählt und in sämtlichen Räumen der Galerie recht übersichtlich und künstlerisch ansprechend aufgehängt worden. Namentlich die Neuordnung in Gruppen ermöglicht es, rasch einen Überblick zu gewinnen und die einzelnen Künstler zu würdigen, was bei der durchschnittlichen gleichmäßigen Höhe des Könnens sonst wohl seine Schwierigkeiten hätte. Natürlich bildet den Hauptgegenstand der Darstellungen der Krieg in einer vielgestaltigen Mannigfaltigkeit: Kampf und Ruhe, Anmarsch, schießende Batterien, brennende und zerschossene Dörfer, Ruinen, Schützengräben, Bildnisse, Bilder aus Unterständen, von den Stapelplätzen, grasende Pferde, kurz die ganze Buntheit des Kriegslebens tritt uns in den zahlreichen Bildern in immer neuen Auffassungen und Fassungen entgegen. Ohne gerade Überragendes zu bieten, zeigt sie doch im ganzen eine beachtenswerte Höhe, weniger natürlich in ausgeführten Gemälden, als in Skizzen, rasch hingeworfenen Zeichnungen, im Augenblick festgehaltenen Eindrücken und Erinnerungen. Hier einen vollen Überblick zu geben ist unmöglich. Nennen wir wenigstens einzelnes. Da sind vortreffliche Bildnisse von Paul Oberhoff (Bes. Oberst v. Witzleben mit Blick auf ein Schanzfeld), Ernst Dietsch (Selbstbildnis mit Stahlhelm), Gustav Meyer-Buchwald, Rudolf Scheffler (Hauptmann Prof. Gregori) und Richard Birnstengel (Major Stieglitz). Wildbewegte Kampfbilder sehen wir von Karl Paul (Sturmangriff, Angriff mit Handgranaten) und Alfred Öhme (Französischer Angriff); Karl Parnas schildert eindringlich das Unheimliche brennender Dörfer und vom Geschützkampf aufgewühlter Schlachtfelder (Höhe 108, Kirche von Guignicourt, Marsch durch brennende Dörfer). Rolf Nesch zeigt uns lebendige Bilder vor Reims, Verdun, Nogent, Richard Burckhardt-Untermhaus Natureindrücke aus den Vogesen (Waldstudie mit Schützengraben, Vogesenfriedhof, erstürmter französischer Graben). Weitere ansehnliche Gruppen von Bildern, besonders Zeichnungen sehen wir von Karl Kröner, Otto Schubert (Straßenkämpfe in Flandern, Erste Sturmwelle), Otto Dix, der zum ersten Male ausstellt und sich als beachtenswert begabt erweist, Schulze-Görlitz, Ernst Müller-Gräfe, E. R. Dietze (Spielende Verwundete) und August Böckstiegel, der sich wie immer in farbigen Kraftleistungen ergeht. Von nichtkriegerischen Bildern seien ein feines Stilleben von Muhrmann und Nitschke-Collandes Bildnisse hervorgehoben. Zu der Ausstellung ist ein gut ausgestattetes Verzeichnis mit zahlreichen Abbildungen ausgegeben worden.

Bei Emil Richter sehen wir eine deutsche Expressionisten-Ausstellung, die durch Vorträge, musikalische (Schönberg) und deklamatorische Vorführungen belebt wurde. Ein besonderes Ereignis war sie trotzdem nicht, weil sie mehr nach dem unkünstlerischen Grundsatz, »die guten Dresdner nicht vor den Kopf zu stoßen«, zusammengestellt war, als ein eindringliches Gesamtbild der stärksten Leistungen zu geben. Die besten Werke waren von Max Pechstein (das altbekannte Ruderboot), Schmitt-Rottluff (Stilleben mit Flaschenkürbis), Erich Heckel (Am Wasser), Ludwig Heidner (farbige Phantasien in grotesken Traumbildern) und Oskar Kokoschka (Zeichnungen). Die grobe Derbheit aller dieser Leistungen beeinträchtigt den Genuß der meisten dieser Bilder. Ein vortreffliches weibliches Bildnis in spanischer Tracht von Willy Jäckel, einem Schüler Otto Gußmanns in Dresden, kann kaum als eine Leistung des Expressionismus bezeichnet werden. Überzeugender wirkten Lothar Bechsteins fliehende Reiter. Die Plastik hat außer etwa Ernesto de Fioris tanzendem nackten Jüngling nichts Bemerkenswertes. Eine Sonderausstellung des jungen Dresdners Felix Müller, der sich auf expressionistischen Bahnen bewegt, zeigte wohl, daß der Künstler wohlbegabt ist und eine Zukunft verheißt, augenblicklich aber fehlt es ihm noch an selbständiger Anschauung; sein letztes Bild, Vision, zeigt mehr nachahmende Absichtlichkeit als eigenständige Kraft.

Ebensowenig wie die Ausstellung der Expressionisten befriedigt die Ausstellung des Nachlasses von Albert Weisgerber. Zu einer wirklichen Gedächtnis-Ausstellung fehlen die besten Werke aus Privatbesitz; die endgültige und beste Fassung des Absalom ist in München geblieben und für die Pinakothek angekauft worden. So bleibt als Hauptwerk David und Goliath, ein Bild, das Weisgerbers eindringlich

ausdrucksvolle Kunst nach der Seite des Linienflusses wie der farbigen Kraft zwar vielleicht noch nicht in voller Reife aber doch stark genug bekundet. Im übrigen bietet die Ausstellung unter der Menge der zusammengesuchten Werkstattreste, die Weisgerber selbst wahrscheinlich niemals ausgestellt hätte, doch eine Reihe von Bildern, Studien und Skizzen, die wenigstens einen Überblick darüber gestatten, wie der Künstler sich in anderthalb Jahrzehnten entwickelt hat, wie er anfänglich noch in braunen, dunklen Tönen, wenn allerdings auch schon malerisch-tonig malt, wie er sich dann mit Pariser Eindrücken, mit Cézanne, Gauguin, van Gogh, mit dem Impressionismus künstlerisch auseinandersetzt, um schließlich »zu einer auf geistige Schönheit gestimmten malerischen Monumentalität« zu gelangen. Vollendete Bilder, die diesen Entwicklungsgang bezeichnen, sind das Bildnis der Mutter von 1900 und das charaktervolle Selbstbildnis von 1904, der als Malerei wie als Komposition gleich treffliche, lebendige Eislauf von 1907, der Akt im Walde 1908, dann die Vorstadtbilder mit Straßen und mit einem Bäumchen und die ruhende Frau in der Sonne 1912, worin die Malerei in farbigen Flächen und der Fluß der Linien sich als das Neue mit voller Klarheit offenbaren, endlich der Alsalom sowie David und Goliath. Angesichts der Ausstellung wird der Wunsch rege, daß einmal eine wirkliche Gedächtnis-Ausstellung für den im Kriege gefallenen hochbegabten Künstler veranstaltet werde, die nicht bloß die Atelierreste, sondern auch seine gesamten vollendeten Schöpfungen umfaßte. Einstweilen verheißt die Neue Münchener Sezession ein Gedenkwerk für Albert Weisgerber, das achtzig Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen bringen wird.

Im Sächsischen Kunstverein ist eine umfängliche Ausstellung des Münchner Künstlerbundes Bayern zu sehen, die nicht gerade Neues bringt, aber doch wieder zeigt, daß in München guter Geschmack und eine sichere Überlieferung zu Hause ist. Georg Schuster-Woldan, Karl Blos, Fritz Rabending, Walther Geffken, Hans Hammer, Ernst Liebermann, Karl von Marr, August Lüdecke-Cleve und einige andere sind die Hauptstützen dieser Ausstellung. Vier weitere Sonderausstellungen schließen sich an. Wir sehen da den Nachlaß des verstorbenen Dresdner Malers Alfred Wagner, dessen Aquarelle noch den Stil seines Lehrers Ludwig Richter aufweisen; ferner eine allzureiche Fülle von Gemälden und Zeichnungen des früheren Dresdner Akademieschülers Horst Eysold, der damit zum erstenmal an die Öffentlichkeit tritt. Weniger wäre hier mehr gewesen; denn schließlich handelt es sich doch nicht darum, Ansätze zu künftigen größeren Taten, sondern mehr oder minder reife Werke zu zeigen. Ganz Ausgezeichnetes bietet dagegen der Weimarer Walter Klemm in seiner Sonderausstellung von Radierungen, Steinzeichnungen, Holzschnitten und Monotypien. Seine Bilder zum Don Quichote, Reineke Fuchs, zum Simplicius Simplicissimus und zum Till Eulenspiegel sind glänzende technische Leistungen voll Phantasie, Humor und innerlichem Leben, aufgebaut auf eindringliche Naturbeobachtung, Stilgefühl und immer neue Einstellung auf das jeweilig Wesentliche. Hier ist das Wort meisterlich in jeder Beziehung am Platze. Schließlich ist noch eine Ausstellung des Dresdner Akademie-Professors Richard Müller zu würdigen. Er ist von jeher bekannt als Scharfseher, als Zeichner von unfehlbarer Sicherheit und einläßlichster Durchführung. Diese Eigenschaften zeigt er auch diesmal wieder in seinen Tierbildern und sonstigen Darstellungen, teilweise zeigt er auch, wie schon bei seinen Kriegsbildern, eine freiere Auffassung, in der nackten Frau, die auf farbigen Decken liegt, sogar gelungene Ansätze zu malerisch-farbiger Behandlung. Eine unterhaltsame Satire ist der Marabu, der sich im Glanze seiner Orden photographieren läßt.

Zuletzt sei noch eine glanzvolle Gedächtnis-Aussstellung für den verstorbenen Otto Greiner im Kgl. Kupferstichkabinett erwähnt. Weit über hundert Blätter Steindrucke, Radierungen, Kupferstiche sind vorhanden, bis auf wenige Ausnahmen aus den letzten Jahren das gesamte graphische Werk Greiners, dazu seltene Zustandsdrucke, z. B. von dem großartigen überwältigenden Gäa außer dem fertigen Abdruck fünf Zustände, von der Hexenschule vier, vom Raub des Ganymed gar wohl anderthalb Dutzend. Dazu kommen wunderbare Zeichnungen in Kreide und Deckweiß, in Tusche und Deckweiß, Rötel und Kreide, z. B. Studie zum Bacchantenzug, zu einem Denkblatt für eine silberne Hochzeit, zum Tanz, zum Danteblatt, männliche Akte u. a. Angesichts dieses glänzenden Könnens im Dienste einer phantasiereichen ernsten und großen Kunst wird die Klage über den allzufrühen plötzlichen Tod dieses Meisters immer von neuen laut. Auf diese Ausstellung kommen wir noch zurück. ⚬

Im **Kaiser-Wilhelm-Museum zu Elberfeld** findet zur Zeit eine umfassende Orlik-Ausstellung statt. Von Fritz Rhein, der jüngst in Elberfeld einen bedeutenden Porträt-Auftrag ausführte, findet man zahlreiche Zeichnungen, Aquarelle und Steindrucke mit Motiven aus dem Weltkrieg. Der Begabung des Künstlers entsprechen besonders die farbigen Zeichnungen aus dem alten Brüssel. Friedlichen Charakter tragen die Radierungen von J. Weinheimer, von denen die Rheinlandschaften erwähnenswert erscheinen.

Die **Daumier-Ausstellung,** die die Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin anzeigte, ist durch das Oberkommando in den Marken verboten worden. Das Verbot ist um so befremdlicher, als in J. B. Neumanns Graphischem Kabinett erst kürzlich eine Daumier-Ausstellung stattgefunden hat, als auch Werke von Shakespeare, Molière und anderen Meistern der Vergangenheit aus feindlichen Ländern, ja eben jetzt sogar das Werk eines lebenden Russen, Maxim Gorkis, auf Berliner Bühnen über die Bretter gehen.

Frankfurt a. M. Im August—September veranstaltete das Städelsche Institut eine Sonderausstellung von Werken Alfred Rethels, in der im wesentlichen die im Mai und Juni in der Düsseldorfer städtischen Kunsthalle gezeigten Gemälde und Zeichnungen aus dem Besitz der Tochter des Meisters, Frau Else Sohn-Rethel, enthalten waren. Diese Ausstellung in der Nordwestecke Deutschlands mußte bei der jetzigen Kriegszeit vielen unzugänglich bleiben, und so war es ein höchst dankenswertes Unternehmen, sie durch die Überführung nach Frankfurt a. M. einem noch größeren Kreise von Kunstfreunden zugänglich zu machen. Und auch die innere Berechtigung Frankfurts zu einer solchen Veranstaltung kann nicht in Abrede gestellt werden. Hat doch Rethel hier von 1836—1844, also volle acht Jahre, als Schüler Philipp Veits dem Städelschen Institut angehört und noch bis 1847, wenn auch mit Unterbrechungen, hier gewirkt; während er in Düsseldorf nur sieben Jahre gewesen war.

So konnte auch die Düsseldorfer Schau noch um einige interessante Stücke aus Frankfurter Besitz, besonders des Städelschen Instituts, bereichert werden. Eine Bleistiftskizze von 1829, eine der frühesten erhaltenen überhaupt, zeigte das ungemein lebendig gegebene Einfangen von Ochsen. Eine zarte Bleistiftstudie bezog sich auf das Gemälde des Instituts »Daniel in der Löwengrube«. Zu demselben Bild und zwar zu dem Kopf des Daniel gehörte ein Porträt des Malers E. W. Pose, groß gesehen und von mystisch ekstatischem Ausdruck, der in der Ausführung selbst wieder in etwas verloren gegangen ist (Eigentum der Frankfurter Künstlergesellschaft). Die weißgehöhte Sepiazeichnung der Justitia (Nemesis) ist ja allgemeiner

bekannt. Weniger gilt dies von einem Blatt, das zur Gedenkfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst für Bernhard Dondorf ausgeführt wurde: eine sorgfältig ausgeführte Tuschzeichnung mit den Figuren von Gutenberg, Fust und Schöffer, während Randzeichnungen die Folgen der Erfindung veranschaulichen. Unten Personifikationen vom Rhein, Main und von Mainz. Auch die mit Gold gehöhte Bleistiftzeichnung der Geburt Christi und ein barmherziger Samariter (von 1850) wird den meisten unbekannt gewesen sein. Einen sehr interessanten, bisher nicht veröffentlichten Brief des Künstlers an seinen Bruder Otto vom 21. Dezember 1845, in Frankfurt a. M. geschrieben, der der Veröffentlichung wert wäre, hatte die Künstlergesellschaft aus ihrem Archiv beigesteuert, während das Schülerverzeichnis des Städelschen Instituts an der Stelle aufgeschlagen gezeigt wurde, die die Nachrichten über den Maler enthielt.

Im **Kaiser-Wilhelm-Museum zu Crefeld** ist eine Ausstellung des Nachlasses von Professor Alfred Mohrbutter eröffnet worden.

SAMMLUNGEN

Das **Provinzialmuseum in Bonn** hat dem bereits 1913 erschienenen »Führer durch die mittelalterliche und neue Abteilung« eine Ergänzung folgen lassen, die den mittelalterlichen und neueren Münzen gewidmet ist. Museumsassistent Josef Hagen hat diese Aufgabe glücklich gelöst, indem er in einer knappen, aber alles Wesentliche enthaltenden Einleitung über Brakteaten, Groschen- Taler- und Goldprägung, schließlich auch die Brot- und Rechenpfennige, Belagerungs- und Notmünzen handelte und eine ausführliche Beschreibung gemäß der Ordnung in den Schautischen folgen ließ. Die Sammlung enthält fast ausschließlich rheinische oder doch im Rheinland gefundene Gepräge. Vor allem wird erstrebt, eine tunlichst lückenlose Vertretung aller ehemals in den heutigen Regierungsbezirken Koblenz, Köln, Düsseldorf und Aachen vorhanden gewesenen Münzherrschaften und Münzprägestätten zu gewinnen. (Die Trierer Prägungen werden systematisch vom Provinzialmuseum in Trier gesammelt.) Sechs Tafeln mit vielen scharfen und klaren Abbildungen, darunter manche Seltenheiten, sind dem Hefte hinzugefügt.

In der **Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden** und zwar im altdeutschen Saale ist jetzt als Leihgabe bis 1921 der **gotische Flügelaltar** aus der Kirche zu **Ehrenfriedersdorf** im sächsischen Erzgebirge aufgestellt worden, der um das Jahr 1510 wahrscheinlich als Stiftung des Kurfürsten Friedrich des Weisen geschaffen worden ist. Dieser Altar ist ein wahrhaft großartiges Werk alter deutscher Kunst, im reichsten Zusammenwirken von Plastik, Malerei und ornamentaler Kunst. Das ganze Werk ist wohl an 8 m hoch und zeigt als plastische Mittelgruppe die Heiligen Katharina, Maria und Nikolaus; Maria steht auf der Mondsichel und wird von den aus Wolken herausragenden Gestalten Gottvater und Christus gekrönt, während oben darüber der Heilige Geist in Gestalt der Taube schwebt, also eine symbolische Darstellung der unbefleckten Empfängnis. Der Untersatz zeigt, ebenfalls in geschnitzten Figuren, den auferstandenen Christus zwischen zwei schlafenden Wächtern und zwei Engeln; geschnitzt sind endlich auch die drei Gruppen des Aufsatzes Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Jesu Darstellung im Tempel und Christus vor Pilatus. Dazu kommen die Gemälde auf den Flügeln: im Innern des inneren Flügelpaars Barbara und Erasmus; bei geschlossenem innern Flügelpaar sichtbar: Abendmahl (unten Mannasse), Christus im Gebet in Gethsemane (unten: König David die Harfe spielend), der Verrat des Judas (unten Ermordung Amasas durch Saul) und Christus vor dem Hohenpriester Kaiphas (unten: der König der Ammoniter schneidet dem Boten Davids mit einem Messer den Bart ab). Endlich sieht man auf den Außentafeln des äußeren Flügelpaars die Bischöfe Wolfgang und Martin, die Apostel Andreas und Bartholomäus. Das im ganzen wohlerhaltene Werk ist in Einzelheiten kunstgerecht wiederhergestellt und darf, da es bisher nur wenig bekannt war, als eine bedeutsame Bereicherung unseres Schatzes altdeutscher Malerei und Plastik bezeichnet werden. Prof. Bruck in Dresden weist die Gemälde der süddeutschen Schule zu, einem Meister, der etwa dem Kreise von Hans Holbein d. Ä. und Matthias Grünewald angehört. Das ausgesprochene Streben nach kräftiger Natürlichkeit der Äußerlichkeiten, die individuelle Durchbildung der Gesichter und die lebendige Wesensbetonung, die sich in den Zügen wie in den Bewegungen ausspricht, sind ebenso bezeichnend für den Künstler wie die Tiefe und Leuchtkraft seiner Farben. Mit besonderer Stärke ist der Gegensatz zwischen Christus und seinen Widersachern herausgearbeitet. Die großzügige Behandlung des Faltenwurfs und die Würde der Einzelgestalten gibt diesen das Gepräge ernster Größe und Erhabenheit. Eben diese Eigenschaften finden wir in den geschnitzten Gestalten des Mittelstücks; in den weiblichen Gestalten ist das Streben nach Anmut und Liebreiz unverkennbar. Überaus reizvoll ist endlich das zierliche Astwerk, das die Mittelgruppe umrahmt. Der Name des Schnitzers, der dieses Werk wohl nach dem Entwurf des Malers und unter seiner Aufsicht technisch so meisterhaft und mit so viel künstlerischem Verständnis ausgeführt hat, ist leider ebenso unbekannt, wie der des Malers selbst.

Das Winterthurer Museum (und Schweizerisches). Seit Anfang dieses Jahres besitzt die kleine Schweizer Industriestadt Winterthur einen Museumsneubau. An der Ausschmückung des von der Firma Rittmeyer & Furrer fertiggestellten Baues haben sich Schweizer Künstler von Namen, u. a. der angesehene Bildhauer Haller beteiligt. Der umfangreiche Museumsbau fand nicht allein Förderung von seiten Winterthurer Kunstmäzenen (Dr. Theodor Reinhart und Imhoof), auch die Stadtgemeinde hat von Anfang an das Unternehmen nach Kräften zu unterstützen gesucht. Die Kunstpflege in Winterthur ist bekannt und beruht auf Tradition. Auch existierte in der Heimat Anton Graffs eine Malerschule, die ansehnliche Talente ausgebildet hat. Man baute mit Rücksicht auf eine aussichtsreiche Weiterentwicklung der Kunstbestände. Auch ist die Möglichkeit geboten, den rechten Flügel des Baues zu erweitern. Das höchste Lob aber verdient in museal-technischer Hinsicht die Inneneinrichtung, für die sowohl praktische wie künstlerische Gesichtspunkte maßgebend waren. Zum erstenmal begegnet uns das Novum einer »Laternenbeleuchtung«, die auf Anregung Lichtwarks zurückzuführen ist, der als Erster für den noch nicht fertiggestellten Neubau der Hamburger Kunsthalle zur Vermeidung der senkrecht einfallenden Lichtstrahlen seitliches Licht an Stelle des Oberlichtes vorgesehen hatte. Im Winterthurer Museum sind Licht, Luft, Weiträumigkeit recht angenehme Vorbedingungen für gesunde Atmung und stilles Kunstgenießen.

Hauptanziehungskraft und künstlerische Basis des Museums bildet der neu zustande gekommene Anton Graff-Saal mit 24 Porträtstücken, unter denen Winterthurer Persönlichkeiten bevorzugt worden sind. Auch sind alle erreichbar gewesenen Bilder aus der Winterthurer Malerschule herangezogen worden. Die vertretene zeitgenössische Schweizer Malerei gruppiert sich um den Stärksten-Ferdinand Hodler.

Dr. Theodor Reinhart hat aus seinen privaten Kunstbeständen eine stattliche Sammlung von Bildern Karl Hofers als Leihgabe zur Verfügung gestellt. Der Winterthurer Kunstmäzen hat das Talent Karl Hofers seit einem Jahrzehnt gefördert und die Hauptwerke des Künstlers in seinen Besitz gebracht. Der Hofer-Saal gewährt Einblick in Entwicklungsgang und Schaffen des Künstlers, der sich, nach einem monumentalen Stil strebend, mit sehr ernsthaften Problemen auseinandergesetzt hat, wenngleich diese Auseinandersetzungen nicht ganz selbständig, sondern unter auffälligen Anlehnungen an berühmte Vorbilder (Cézanne) stattfinden.

Vielfach gute Anläufe des Winterthurer Museums fallen um so schwerer ins Gewicht, weil sie auf gewisse Rückständigkeiten in den Kunsthallen größerer Städte, wie Zürich, Bern, hinlenken. Denn gerade in Zürich und Bern hat man im Gegensatz zu Basel die retrograde systematische Ausgestaltung der Bildbestände auffälligerweise versäumt. Zwar beruht die Einzigartigkeit des Baseler Museums hauptsächlich auf Hans Holbein dem Jüngeren und dem schwäbischen Meister Konrad Witz, der hier zum überraschenden Erlebnis wird. Immerhin aber hat sich das Baseler Museum auch auf dem Gebiete der modernen Malerei führend behauptet. Zürich und Bern hingegen haben es versäumt, die eingeborenen Altmeister genügend heranzuziehen, die, ich nenne Urs Graf, Hans Leu, Nikolaus Manuel Deutsch, Asper, als Schweizer und geistige Ahnen Ferdinand Hodlers bestimmt sind, das Verständnis für den heute im Mittelpunkt des Interesses stehenden Berner Meister Ferdinand Hodler zu klären. So kommt es, daß die Bildersammlungen in größeren Schweizer Städten sich in bedenklichem Abstand befinden von der rühmenswerten Bedeutung der kunsthistorischen Museen Zürichs und Berns.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch erwähnen, daß mich eine Kunstwanderung durch Schweizer Städte mit sehr belangvollen Privatsammlungen bekannt gemacht hat. Meistens sind es deutsch-schweizer Industrielle, die als Förderer der Kunst hervortreten. Eine besondere Auszeichung verdient die kleine Stadt Solothurn, deren Besuch der interessanten öffentlichen und privaten Kunstschätze wegen empfohlen werden kann. Eine Privatsammlung von über 100 Hodler-Bildern besitzt Russ-Yung in Neufchâtel. Die reichste Sammlung moderner Franzosen Brown in der Villa Langmatt in Baden bei Zürich. *Alfred Mayer.*

VERMISCHTES

Glasmalereien nach Thomaschen Gemälden. Der Festzeiten-Zyklus im Thoma-Museum zu Karlsruhe ist von Prof. W. Süs nunmehr durch weitere vier Stücke vollständig in Glasmalerei umgesetzt worden (vergl. »Kunstchronik« XXVII, N. F. Nr. 8, Sp. 79/80). »Verkündigung«, »Geburt«, »Taufe« (diese neu hinzugefügt) und »Versuchung« sind kürzlich in den Werkräumen von H. Drinneberg aufgestellt gewesen und sollen demnächst an Ort und Stelle (Galerie Konsul Kotzenberg, Frankfurt a. M.) eingesetzt und durch eine kleine Festlichkeit weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden. Das große sakrale Werk Thomas ist damit durch Stil, Farbengebung und Ausdruck in eine neue, fast durchweg glänzend gelungene Form gebracht worden und rundet das Glasmalereiwerk des Altmeisters, der diese Technik noch als Siebziger im Thoma-Museum zu beschreiten begonnen hat, in trefflicher Weise ab. Beachtenswert sind auch die für Glasgemälde stilistisch und koloristisch bedingten Abänderungen gegenüber den Urbildern. *Bgr.*

In **Viersen** ist am 15. Oktober der **Remigiusbrunnen** enthüllt worden, ein Werk der Brüder Wilhelm und Julius Moormann. Auf einem Unterbau von Muschelkalk thront unter einem bronzenen Baldachin die Figur des Heiligen; zu seinen Füßen ist die Taube mit dem Ölfläschchen dargestellt, mit dessen Öl er nach der Legende Chlodwig zum König gesalbt hat. Zwei Engelknäbchen tragen eine Widmungstafel. Der ältere der Brüder, der Düsseldorfer Bildhauer Moormann, fiel Ende 1914 bei den Kämpfen in Polen (s. »Kunstchronik« XXVI, Sp. 225); der jüngere, ein Schüler Th. Fischers in München, steht zurzeit im Heeresdienst.

FORSCHUNGEN

Noch einmal das Heidelberger Goethe-Porträt. An dieser Stelle (N. F. XXV, Nr. 42, Sp. 628) hatte ich seiner Zeit auf das in Heidelberger Privatbesitz befindliche Goethe-Porträt aufmerksam gemacht, das mit der Bezeichnung [Monogramm] versehen war, und ich hatte daran gedacht, Caroline Tischbein-Wilcken als mutmaßliche Urheberin in Vorschlag zu bringen. Seither habe ich aber ein Werk ihrer Hand in Frankfurter Privatbesitz kennen gelernt, das die Bezeichnung »C. Tischbein« trägt, und zwar ist das Porträt entstanden zu einer Zeit, wo sie schon verheiratet war, also Wilcken hieß. Statt ihrer könnte aber bei dem Heidelberger Werk sehr wohl ihr Bruder Carl Wilhelm Tischbein in Frage kommen, der 1797 in Dessau geboren war und 1855 als Hofmaler in Bückeburg gestorben ist. Auf dem großen Familienbilde Friedrich August Tischbeins im Leipziger Museum ist er das kleinste der Geschwister, das dort im Triumph von den beiden Schwestern getragen wird. Gewiß ist er später öfter zum Besuche seiner Schwester in Heidelberg gewesen und kann hier sowohl die Kopie des Goethe-Porträts, wie auch manche Bildnisse von Heidelberger Persönlichkeiten, die ich damals erwähnte — u. a. befand sich ein solches von Chelius darunter — gemalt haben. Das Monogramm, in dem das große T als der Anfangsbuchstabe des Hauptnamens erscheint, während C und W kleiner gebildet sind, würde an sich auf ihn jedenfalls sehr gut passen, besser als auf seine Schwester. *K. Simon.*

LITERATUR

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von *Ulrich Thieme.* Band XII: Fiori-Fyt. Leipzig, E. A. Seemann. 1916.

Trotz der wachsenden Schwierigkeiten, denen das monumentale Unternehmen Ulrich Thiemes während der Fortdauer des großen Krieges begegnet, ist wieder ein mit der gewohnten Sorgfalt bearbeiteter Band des Lexikons erschienen. Schon die erste Durchsicht zeigt, daß viele der hauptsächlichen Mitarbeiter der bisherigen Bände weiter mittun konnten; von den bekanntesten seien Cohen, Firmenich-Richartz, Friedländer, Graul, Gronau, Hofstede de Groot, Leitschuh, Pauli und Hans Tietze genannt. Gronau bearbeitete in der Form knapper, kritisch präziser Monographien einige italienische Quattrento- und Cinquecentomaler, vor allen Piero della Francesco in einer die Bedeutung dieses Meisters voll ausschöpfenden Form, außerdem noch Marcello Fogolino, Francesca Francia und Franciabigio. Unter den späteren Italienern sind an erster Stelle die zahlreichen Träger des Namens Fontana zu nennen, darunter die Brüder Domenico und Giovanni als führende Meister des römischen Baustils der zweiten Hälfte des Cinquecento und Carlo als bedeutendster Architekt der Berninినachfolge (von Konrad Escher behandelt). Ferner Prospero Fontana, der den Stil der Florentiner Manieristen des Vasarikreises nach Bologna gebracht hat (vom Unterzeichneten). Ein ähnlich weit verbreiteter Architektenname wie die Fontana

in Italien sind zur Barockzeit in Deutschland und Deutschösterreich die Fischer, die in der Hauptsache nur durch die Gemeinsamkeit der Namen zusammenhängen. Der hervorragendste unter ihnen, der für die Wiener Barockbaukunst entscheidende Johann Bernhard Fischer von Erlach, wird von Hans Tietze in seinem eigentümlichen Entwicklungsgang, der »Schmiegsamkeit und Wurzellosigkeit seines Stiles« treffend charakterisiert. Auch der später in Wien schulbildende Maler Heinrich Füger, der »ein Stück Rokoko mit seiner Anmut und seinen Schwächen ins 19. Jahrhundert hinübertrug«, wurde von Tietze bearbeitet. Unter den älteren Deutschen verdienen die ausführlichen Abhandlungen über Peter Flötner und Hans Fries von Leitschuh hervorgehoben zu werden, die beide ein schwieriges Kapitel in klarer Weise darstellen. Leitschuh hält in seiner Zusammenstellung und Wertung des Flötnerschen Werkes die Mitte zwischen dem vielfach übers Ziel hinausschießenden Haupt und dem übermäßig skeptischen v. Bezold. Er leugnet nicht die gewisse »Buntscheckigkeit« Flötners, hebt aber hervor, daß seine Werke trotzdem der Grundzüge eines einheitlichen Wesens nicht entbehren. Bei Hans Fries wird die künstlerische Herkunft vom Meister mit der Nelke als zweifellos angesehen. Die von Zemp vorgenommene (und vielfach unkritisch weitergegebene) Identifizierung dieses Künstlers mit Heinrich Bichler dagegen, die Unterzeichneter in den Monatsh. f. Kstw. I 754 bestritt, wird auch von Leitschuh nicht anerkannt. Von anderen Altdeutschen sind in vorliegendem Bande noch Furtmeyer (H. Tietze) und die beiden Frueauf (Grete Ring) zu nennen. Die Zeit der deutschen Romantik um 1800 ist mit Carl Philipp Fohr und Caspar David Friedrich vertreten, beide von Paul F. Schmidt sehr feinsinnig gewürdigt und mit besonders liebevoller Versenkung in ihre geistig-künstlerischen Bestrebungen. Auch der manchen deutschen Malern um 1800 nahestehende Engländer Flaxman fand in P. F. Schmidt einen verständnisvollen Bearbeiter.

Endlich ein paar französische und niederländische Meister. Unter jenen sind Jean Fouquet (von Friedländer) und Fragonard (von Graul) die bemerkenswertesten; auch Flandrin und Fromentin (beide von Vollmer) mögen Erwähnung finden. Bei den Holländern ist an erster Stelle de Groots Flinck hervorzuheben, während die vlämischen Künstler, wie die Familie der Francken, Jan Fyt und Peeter Franchoys, großenteils von Zöge von Manteuffel bearbeitet wurden. Vortrefflich ist auch die knappe, kritische Studie über Frans Floris von Fr. Winkler.

Dies nur einige aus der Fülle des Ganzen mehr oder weniger willkürlich herausgegriffene Einzelheiten. Es wären noch viele kleinere, aber in ihrer Art ausgezeichnete Beiträge zu nennen, besonders die größtenteils nicht signierten Arbeiten des ständigen Assistenten des Bureaus, die nun, und zwar eher zum Nutzen als zum Schaden des Ganzen, häufig für die fehlenden Mitarbeiter des feindlichen Auslandes einzutreten hatten. So gern das Lexikon die Beteiligung italienischer, französischer und englischer Gelehrter sah, so wird diese doch keineswegs notwendig sein, um das große Unternehmen vollkommen planmäßig fortzuführen und zum Abschluß zu bringen. *Hermann Voss.*

Otto Zieler, *Potsdam, ein Stadtbild des 18. Jahrhunderts.* Band 1. Stadtarchitektur. Berlin, Weise & Co., 1913.

Potsdam, dieses größte Kunstwerk, das die Hohenzollern, fast möchte man sagen mit eigenen Händen in steter Folge der Generationen schufen, hat gerade in den letzten Jahren die kunstgeschichtliche Forschung gereizt und beschäftigt. Als Vorläufer steht Alfred Lichtwark da, der bereits 1897 in seiner knappen, von Einzelheiten unverwirrten Art die Grundzüge der Stadtgestaltung zu erkennen und festzulegen versucht hat. (Wiederabdruck in den »Deutschen Königsstädten, 2. Auflage. Berlin, Bruno Cassirer, 1912). Große Verdienste erwarb sich Paul Seidel mit seinen Forschungen in den Bänden des ausgezeichneten »Hohenzollern-Jahrbuches«, die an der Hand der alten Pläne und Veduten eine lebendige Vorstellung von dem geschichtlichen Werden der Stadt vermittelten und neben dem Stadtschloß auch den Kranz der träumerisch in ihre Parke gebetteten Schlösser an dem Umkreis der Stadt in Betracht zogen. Seine überall dokumentarisch gesicherten Feststellungen und Urteile ergänzen und erweitern, was Sello (1888) und nach ihm Höckendorf (1903) durch ihre Rekonstruktionen alter Zustände in dankenswerter Weise bekannt gemacht haben. Potsdams Architektur zur Zeit Friedrichs des Großen mit ihrer stilistischen Entwicklung von der französisch akademischen Richtung über den italienischen und englischen Klassizismus zum Rokoko und zum eigentlich Potsdamer Spätklassizissmus, dessen Schöpfer und Meister Karl von Gontard ist, fand in Hans Kania einen sehr sachkundigen und erfolgreichen Stilhistoriker. Neuerdings hat Kania in einer zusammenhängenden Darstellung den Potsdamer Baustil durch etwa zwei Jahrhunderte hindurch betrachtend verfolgt. (Potsdamer Baukunst, 2. Auflage. Potsdam, Jaeckel, 1916). Auch an Abbildungswerken, denen vielfach die meisterlichen Aufnahmen der Kgl. Meßbildanstalt in Berlin als Vorlagen dienten, war bereits ein und das andere zu verzeichnen, so namentlich O. Kloeppel, Friedricianisches Barock. (Berlin 1908, ebenfalls im Verlag Weise & Co.).

Nun hat uns, kurz vor Kriegsausbruch, ein Architekt, Otto Zieler, einen nach Inhalt, Ausstattung und Sorgfalt des reichen Bilderschmuckes gleich vortrefflichen Band über die Stadtarchitektur Potsdams dargeboten. Er zerfällt in einen kürzeren literarischen und einen sehr ausgedehnten bildlichen Teil, und wenn der eine von dem tief dringenden Verständnis des Theoretikers sehr vorteilhaft Zeugnis ablegt, so bekundet der zweite die Unermüdlichkeit und Liebe des Enthusiasten, der, den Zweck seiner Aufgabe stets im Auge, mit stiller Entzückung dem Reichtum seines Gegenstandes nachgegangen ist. Aus wie vielen, weitaus in der Mehrzahl eigenen Aufnahmen mag diese Auswahl vorzüglicher Stadtbilder, von Straßenfluchten, Gebäuden, Türen, Dekorationen, Fassaden und Interieurs hervorgegangen sein, wie hat bei der subtilen Arbeit über dem Reißbrett, der wir die übersichtlichen Pläne, die klaren Aufrisse zu danken haben, der Liebhaber dem fleißigen Kenner geduldig zugeschaut!

Der Text, in steter, wenn auch nur flüchtiger Fühlung mit dem Historischen, sucht den Stadtorganismus in seinem Werden, Wachsen und Sein zu begreifen. Die stadtbaukünstlerischen Gesetze, die dem Bau und der Erweiterung der Havelresidenz zugrunde gelegt wurden, sind der eigentliche Gegenstand der Erörterung. Das künstliche und bewußte Werden der bedeutendsten unter den norddeutschen Fürstenstädten wird an der Hand moderner Forschungsbegriffe in einleuchtender Weise dargestellt. Der allgemeinen Annahme entgegen, als sei Potsdam im wesentlichen eine Schöpfung Friedrichs des Großen, weist der Verfasser mit vollem Recht auf die grundlegende Bedeutung hin, die Friedrich Wilhelm I. als Bauherrn zukommt. Dasselbe hatte schon Lichtwark angedeutet, wenn er schrieb: »Die Stadt Potsdam hat Friedrich Wilhelm I. eigentlich erst erbaut«, und fortfuhr: »was der Soldatenkönig für Potsdam getan, wurde von den Bauten Friedrichs des Großen verdunkelt«. Diesen längst nicht genug gewürdigten Tatbestand bis in alle Einzelheiten aufgeklärt und dargelegt zu haben, ist Zielers Verdienst. Dabei konnten seine Untersuchungen auf einem Begriff fußen, den kurz vor ihm Walter Curt Behrendt für die Praxis der Stadtbaukunst der

Gegenwart fruchtbar zu machen versucht hatte. Er betrifft »die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau«, und wer das unter diesem Titel 1911 bei Bruno Cassirer verlegte Werkchen Behrendts kennt, wird sehen, wie erfolgreich Zieler das Prinzip für die Erläuterung seines Einzelfalles benutzt hat. Die Kraft und Schönheit des Stadtbildes von Potsdam beruht gerade in dem System der Blockfrontaufteilung mit ihren rhythmischen Einschnitten und ihren Gruppen von zwei, drei oder mehr Häusern mit wechselnder Achsenzahl. In solcher weitgehenden Reglementierung, die eine Reihe gleichgroßer, gleichmäßiger und besonders auch in der Linie der Dachfirste gleichhoher Häuser schafft, eine Fesselung freier schöpferischer Betätigung zu sehen, ist eine überwundene, wie Zieler sagt, »lyrische« das heißt subjektive Auffassung unserer bürgerlichen Kultur gewesen. Gerade in der Gesetzmäßigkeit offenbaren sich Gefühl und Sinn für Monumentalität, deren Voraussetzung unlyrisch, das heißt objektiv sein muß.

Von diesem Standpunkt aus wendet sich der Verfasser zum Schluß der Gegenwart zu, um mit einer zunächst verblüffenden Entschlossenheit einer Zukunft das Wort zu reden, die »das Erbe der Vergangenheit, so wertvoll es an sich ist, nicht zum Hemmschuh unserer künstlerischen Entwicklung« werden lassen will. Was er an dieser Stelle getrosten Mutes zu opfern bereit scheint, zieht schließlich das ganze »überkommene Architekturbild der inneren Stadt« in mitleidlosen Betracht. Er stärkt sich dabei mit dem Gedanken, daß »der Ortscharakter nicht etwas ist, das nicht durch anderes ersetzt werden könnte« und weist auf den »bewußten Gegensatz zu einem vorher schon vorhanden gewesenen Stadtbild« hin, den tüchtige Architekten in künstlerisch hochstehenden Epochen, z. B. im achtzehnten Jahrhundert unbedenklich den älteren Stadtbildungen aufgeprägt haben. Vor solchen Parallelen, die, geschichtlich genommen, immer sehr anfechtbar erscheinen, möchte man für einen Augenblick an der Liebe des Verfassers zu seinem Gegenstand irre werden, wenn nicht die nun folgenden 195 Abbildungen alsbald darüber beruhigten, daß hinter der napoleonischen Gebärde des zeitgemäßen Stadtbaukünstlers die lyrische Verschämtheit eines Genießers köstlicher Unzeitgemäßheiten sich verbirgt.

Ein zweiter Band, der die Schloß- und Parkanlagen behandeln soll, ist bereits völlig vorbereitet. Hoffentlich wird der Verlag Weise & Co., der mit dem ersten Bande ein so hervorragendes Zeichen seiner Leistungsfähigkeit gegeben hat, das schöne Werk nicht allzu lange als Fragment liegen lassen. *Hans Mackowsky.*

Tidskrift för Konstvetenskap. Utgifven af Ewert Wrangel och Fritjof Hazelius. 1. Jahrgang, 1. und 2. Heft, 1916. (Jahrespreis im Ausland 8 schwedische Kronen. Otto Harrassowitz, Leipzig.)

Wer die schwedische Kunstwissenschaft beobachtet, hat in den letzten Jahren mit herzlicher Anteilnahme eine wachsende Reihe gediegener Forscher und stattlicher Werke begrüßt. Auf den Lehrstühlen der Universitäten, in den Museen und bei der Denkmalpflege herrscht reges Leben; die beteiligten Gelehrten und Künstler haben sich zu verschiedenen Vereinen zusammengeschlossen; die Ausstellungen alter Kunst in Strängnäs uud Hernösand haben viele Fragen aufgeworfen; mehrere große Sammelwerke sind im Gange: über die schwedischen Kirchen, über Schlösser und Herrensitze, über alte Städte.

Es ist daher just an der Zeit, dieser rüstigen Arbeit in einer Vierteljahrszeitschrift einen sicheren Mittelpunkt zu geben. Von den Herausgebern ist Professor Ewert Wrangel in Lund auch den Freunden der deutschen Kunst bestens bekannt durch seine Besuche in Lübeck und durch sein letztes, gründliches Werk über den gotischen Altarschrein im Dom zu Lund, das in der Kunstchronik 1915/16 Nr. 30 besprochen worden ist. Bis heute liegen zwei schön ausgestattete Hefte der neuen Zeitschrift in stattlichem Quartformat vor; das dritte ist für den Herbst angekündigt.

Schon sind aus vielerlei Arbeitsgebieten beste Männer zur Stelle. Aus der Geschichte der Malerei berichtet Emil Hultmark über den Aufenthalt des Bildnismalers Alexander Roslin in Wien 1777 und seine Porträts des Fürsten Franz Josef Liechtenstein und der Erzherzogin Maria Christina von Österreich, geborener Prinzessin von Sachsen - Tetschen. Bildnisminiaturen in schwedischen Sammlungen, meist englische und französische Arbeiten, behandelt Karl Asplund. Eine seiner feinfühligen, warmherzigen Studien widmet Karl Madsen aus Kopenhagen dem zu früh verstorbenen Vilhelm Hammershöi; die Zeitschrift wünscht auch nichtschwedische Mitarbeiter heranzuziehen und will sich auch der neuen Kunst nicht verschließen. Zur Plastik des baltischen Kulturgebietes trägt mit bewährter Eindringlichkeit Johnny Roosvaal bei, indem er zwei Bildwerke, die Statue des Thomas a Becket im Nationalmuseum von Stockholm und die Johannisstatue der Marienkirche zu Lübeck mit überzeugenden bildlichen Belegen dem Lübecker Bernt Noske zuschreibt. Marius Krohn hat in der Glyptothek in Kopenhagen, die er jetzt leitet, zwei Büsten des Bernini festgestellt; Harald Brising sucht von verlorenen Gruppen des schwedischen Bildhauers Sergel nach dessen Handzeichnungen Vorstellungen zu erwecken. Zur Geschichte der schwedischen Werkkunst untersucht Otto Rydbeck gotische Überbleibsel bildlicher und ornamentaler Art, die später in Kirchenmöbel der Renaissance eingefügt worden sind, und Axel L. Romdahl weist mit scharfer Kritik irrige Zuschreibungen über den Dom von Linköping und einen mittelalterlichen Leuchter auf Gotland zurück.

Für uns Nichtschweden werden die mannigfachen Mitteilungen aus den Museen, der Denkmalspflege und den Ausstellungen und besonders die Buchbesprechungen und Literaturnachweise nützlich werden. Gregor Paulsson prüft eingehend das großzügige Werk des Dänen Francis Beckett über das Schloß Frederiksborg, Vilhelm Vanscher aus Kopenhagen kritisiert weniger überzeugend Wölfflins »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe«. Mit erfreulicher Teilnahme werden Paul Clemens Untersuchungen über den Zustand der Kunstdenkmäler in den westlichen Kriegsgebieten gewürdigt. Aus allem spricht ein lebendiger, kraftvoller Wille. Die Zeitschrift verdient auch in Deutschland allgemeine Aufmerksamkeit und sollte uns mahnen, mit der schwedischen Sprache uns so weit vertraut zu machen, daß wir die tüchtige Forschung dort verfolgen können: eine geringe Mühe, die sich mehr und mehr lohnen wird. Wir wünschen den Männern, die das neue Unternehmen ins Leben gerufen haben und stützen, von Herzen vollen Erfolg. *Peter Jessen.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 6. 3. November 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

LESSER URY

Der Maler Lesser Ury hat lange Zeit eine eigenartige Stellung in dem Berliner Kunstleben eingenommen. Er hielt seine Werke vor der Öffentlichkeit verborgen, die ihm angeblich die schuldige Anerkennung versagte. Nur hie und da einmal führte ein Zufall eines seiner Bilder in eine Ausstellung, und man gewann jedesmal den Eindruck, einem Talente gegenüberzustehen, das aber nach den vereinzelten Proben nur schwer zu fassen war. Eingeweihte munkelten dann, es werde der Welt einmal eine ganz große Überraschung bevorstehen, und sie werde ein schweres Unrecht gutzumachen haben, wenn Urys Lebenswerk an das Licht der Öffentlichkeit kommen werde. Erst die letzten Jahre gaben auch weiteren Kreisen die Gelegenheit, sich ein Urteil über das Schaffen Urys zu bilden. Es gab kleinere Kollektivausstellungen bei Schulte und in der Großen Berliner Kunstausstellung, und in der Corinth-Sezession gehört neuerdings Lesser Ury zu den ständigen Gästen. Aber zwischen den geschmackvollen Palettenkünsten seiner früheren Zeit, den verblasenen Landschaftsphantasien der jüngeren Jahre und den total verunglückten Versuchen auf den Wegen zu monumentalen Kompositionen fand man nicht das einende Band, mußte man immer wieder das Urteil über die Persönlichkeit und das Werk Lesser Urys zurückstellen.

Nun endlich findet in Paul Cassirers Galerie die umfassende Ausstellung statt, die von den Freunden und Verehrern des Künstlers seit langem erwartet und gefordert wurde, die auch von den Fernerstehenden begrüßt ward, als eine Gelegenheit, durch eigene Anschauung das schwankende Urteil zu revidieren und endgültig zu begründen. Es muß von vornherein gesagt werden, daß das Ergebnis dieser Ausstellung nicht eine Überraschung ist, sondern eine Enttäuschung. Die Bilder Urys aus den achtziger Jahren, die einzeln hie und da angenehm auffielen durch eine in gewissem Maße geschmackvolle Behandlung der Farbmaterie, wirken in ihrer Gesamtheit doch nur als die Arbeit eines begabten und empfänglichen Dilettanten. Es fehlt überall an der Grundlage einer soliden und sicheren Zeichnung, an dem Willen zu energischer Modellierung und Raumgestaltung. All das ist vorgetäuscht. Und sah man eines dieser Bildchen, so mochte man es als Studie nehmen und über Schwächen hinwegsehen. Steht man aber einem umfänglichen Ausschnitt aus dem Schaffen dieser von den Kennern so gerühmten ersten Epoche von Urys Kunst gegenüber, so empfindet man die Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit der Mache, deren einziger Reiz in dem materiellen Gleißen unverarbeiteter Farben, die unmittelbar von der Palette auf die Leinwand übertragen sind, besteht. Man wird im besten Falle an Gotthard Kuehl erinnert. Aber selbst diesem stand ein ganz anderes Maß von Raumvorstellung und Formanschauung zu Gebote, und seine glitzernde Oberfläche ist doch in viel höherem Grade Malerei als die kompakten Farbmassen, die Ury auf die Leinwand backt.

Die Arbeiten der achtziger Jahre bilden die Hauptmasse und den wichtigsten Teil der Ausstellung bei Cassirer. Man sieht nur Proben der schummerigen Landschaften mit farbigem Himmel, die man bisher schon besser kannte, und die auch angesichts einzelner Stücke immer leichter zu durchschauen waren. Der Lesser Ury dieser verblasenen Landschaftsbilder ist auch niemals von seinen Freunden als großer Meister gepriesen worden. Und es scheint fast, als sei der Maler selbst von dem Wege, den er jahrelang beschritten hat, wieder abgekommen. Aber es wäre falsch, darum etwa von einer Entwicklung zu reden. Nur ein kräftiger Keim vermag sich zu entfalten. Ury kehrte um. Er wandte sich zurück zu den Werken der eigenen Vergangenheit. Doch auch da baute er nicht weiter, sondern er fand nur den Weg, sich selbst zu wiederholen. Die Arbeiten der letzten Jahre sind kaum von denen zu unterscheiden, die in den achtziger Jahren entstanden. Nur daß die Farbe noch gleißender geworden ist. Der Strich bleibt unempfunden, und eine Unbeholfenheit der Zeichnung, die in der früheren Zeit zuweilen einen eigenartigen Ausdruck vorzutäuschen vermochte, macht sich neben einer in ihrer Art virtuosenhaft gewordenen Manier des Farbenauftrags doppelt peinlich bemerkbar.

Die Versuche monumentaler Kompositionen, von denen wir gelegentlich Proben zu sehen bekamen, unterschlägt diese Ausstellung ganz. Wie es scheint mit Recht. Denn was bisher gezeigt wurde, war geeignet, den Namen des Künstlers zu kompromittieren. Und das war doppelt zu vermeiden zu einer Zeit, in der sichtlich ein Erfolg in einem größeren Kreise des Publikums sich vorbereitete. Wir haben es erlebt, wie die kleinen Sterne des Leiblkreises nacheinander in die Höhe kamen. Nun ist Liebermanns Ruhm gesichert. Seine älteren Werke erzielen phantastische Preise. Da beginnt die Umschau nach seinem Kreise. Wer einen Liebermann aus den achtziger Jahren nicht mehr bezahlen kann, mag als Ersatz einen Ury nehmen. Aber nach dieser Ausstellung will es uns scheinen, daß er schlecht beraten war, wenn er es tat. Denn neben Liebermanns überlegener und höchst sachlicher, meisterlicher Kunst vermag das farbige Blendwerk Lesser Urys nimmermehr zu bestehen.

GLASER.

DAS BRESLAUER ERINNERUNGSWERK[1])

Von Dr. Friedrich Schulze in Leipzig

Nach Abschluß eines so großen Unternehmens, wie es die Breslauer Historische Ausstellung von 1913 war, bleibt die Frage aufzuwerfen: Was ist unter dem ausgestellten Material das eigentlich Dokumentarische gewesen? Schwerlich war das Dokumentarische in den Schlachtendarstellungen zu suchen, die — vielfach Studienprodukte späteren Datums — allzusehr hinter der Größe der Ereignisse zurückbleiben; auch nicht in erster Linie in den Waffen, die ein Gebiet für sich sind, oder in Karikaturen und Kleinkunst; eher schon im Eisenschmuck, dessen Erforschung die Breslauer Ausstellung mit angebahnt hat; am meisten jedoch im Porträt.

So etwa beantwortet auch das Erinnerungswerk die Frage, das aus den vielen tausend Nummern, die in den 56 Räumen von Poelzigs historischer Halle untergebracht waren, eine allerstrengste Auswahl zu treffen genötigt ist: fast vier Fünftel seiner Wiedergaben sind Porträts.

Trotz dieser gebotenen Verengerung muß aber natürlich, wenn man so sagen darf, der Mikrokosmos »Erinnerungswerk« die wesentlichen Züge des Makrokosmos »Ausstellung« aufweisen und Hauptergebnisse festhalten. Als Hauptergebnisse der Ausstellung konnten vielleicht betrachtet werden: Erstens, die Kenntnis der lokalen Kunstentwicklung wurde mannigfach bereichert, obwohl oder auch gerade weil das nicht der ursprünglich maßgebende Gesichtspunkt der Sammeltätigkeit war. Der ausgesprochene Zweck blieb vielmehr, »ein umfassendes, nicht auf Preußen beschränktes Bild der Freiheitskriege im Rahmen der Kunst und Kultur ihrer Zeit« zu geben. Zur Ausführung dieses Programmes bedurfte es aber der Durcharbeitung zahlloser Archive, Museen, Privatsammlungen in allen beteiligten Ländern. Vieles erschloß sich zum erstenmal überhaupt, und wenn auch der Textteil des vorliegenden Bandes Andeutungen über die inhaltliche Bedeutung der einzelnen Räume unter diesem Gesichtspunkte enthält, so wird doch niemals ganz festgehalten werden, was aus dem in Breslau vereinigten Material geschöpft werden konnte. Auch an der Hand der Reproduktionen sind nur Einzelbemerkungen möglich. Neben vielen bekannten Namen, Hof- und Repräsentativmalern wie Graff, Stieler, Lawrence, Dawe, dem Dresdener Schmidt, dem Weimaraner Jagemann, Kügelgen und der Le Brun lernen wir kennen oder wenigstens in unbekannteren Werken würdigen: den Breslauer Porträtisten Herrmann mit seinem empfindsamen Bildnis der Gräfin Yorck an der Urne ihrer Kinder (zu dem die Ausstellung noch ein Feldherrnporträt Yorcks als Gegenstück bot), den Westfalen Rincklake, den Holsteiner Karl Friedrich Groeger, den Kasseler Hofmaler Sebastian Weygandt, den schlesischen Miniaturenmaler Carl Gottlob Schmeidler. Hatte auf Rincklakes lebensvolles Bild »Blücher als Meister vom Stuhl der Münsterer Loge zu den drei Balken« bereits 1906 die Berliner Jahrhundertausstellung den Blick gelenkt, so kamen 1913 noch weitere Werke Rincklakes — unter ihnen auch ein Porträt Steins — hinzu, von denen das Bildnis von Blüchers einziger Tochter in dem Werke reproduziert ist. — Groeger war ja im Zusammenhang mit der Hamburger Bildniskunst zuerst von Lichtwark gewürdigt worden; jetzt tritt neben sein Hamburger Blücherporträt eine der Kieler Kunsthalle gehörige spätere Variante von eigenem Gepräge, die freilich die dämonische Kraft im Wesen des Feldmarschalls sehr stark hinter die gleichfalls vorhandene joviale Liebenswürdigkeit zurücktreten läßt. —

Der bedeutendere, und wenn man so will: bewußtere Fortschritt, den die Ausstellung brachte, lag indes auf dem Gebiet der Ikonographie der Freiheitskriege. Der Dargestellte besaß, mochte auch künstlerisch Unzulängliches ausgeschieden werden, in diesem Zusammenhang naturgemäß größeres Interesse als der Künstler. Und Neuland genug war vorhanden; für Entdecken wie systematisches Einordnen war der Spielraum noch wenig begrenzt, höchstens daß das Napoleonbildnis eingehendere Bearbeitung gefunden hatte.

Unter diesem stofflichen Gesichtspunkt stellt beispielsweise — namentlich bei der geringen Anzahl guter Steinbildnisse — ein Steinporträt, das Caroline von Riedesel vermutlich nach der Natur gezeichnet hat, eine wirkliche Bereicherung dar; nicht weniger die Elfenbeinminiatur des noch seltener porträtierten Scharnhorst (von Tangermann aus dem Schicksalsjahre 1812) die gerade durch die größere Herbheit der Züge mehr Glauben als die verwascheneren Bilder von und nach Bury erweckt. Überhaupt wird jeder, der die preußischen Führer der Zeit: Regenten wie militärische und staatliche Reformer, im Bilde sich vergegenwärtigen will, künftig von diesem Werk ausgehen müssen, wobei er freilich niemals nebenbei den Katalog der Ausstellung entbehren kann, aus dem sich für nicht wenige Persönlichkeiten spezielle Ikonographien zusammenstellen ließen. Eine besondere Probe für den originellen Wert des Erinnerungswerkes ist, daß selbst die enge Auswahl der französischen Bilder den Reiz der Seltenheit mit dem repräsentativen Charakter zu verbinden versteht: Wiener Miniaturbildnisse Napoleons und Marie Luisens, von Isabey im Vermählungsjahr 1810 geschaffen, die Monumentalbilder von drei Schwestern Napoleons und von Hortense (seit 1815 im Blücherschen Familienbesitz), das Jérômeporträt Weygandts und das Pastellbild Berthiers von Johann Heinrich Schmidt beweisen, daß man in der Tat durch wenige ausgewählte Beispiele etwas von dem Eindruck der in ihren Vorstudien so weitausgreifenden und im Geschmack so erlesenen Ausstellung von 1913 festzuhalten vermag.

Auch in der kleinen, nur die wichtigsten Einschnitte markierenden Gruppe von Ereignisdarstellungen finden sich Hinweise von Belang. So werden — außer den

1) Die Historische Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege Breslau 1913. Im Auftrage der Königlichen Haupt- und Residenzstadt Breslau herausgegeben von Karl Masner und Erwin Hintze. 100 Tafeln und viele (71) Abbildungen im Texte. Selbstverlag der Stadt Breslau. Vertreten durch Ferdinand Hirt, Königliche Universitäts- und Verlagsbuchhandlung in Breslau. Breslau im Kriegsjahre 1916. (76 Seiten Text und 100 Tafeln.)

wertvollen Vorstudien, die 1913 ausgestellt waren, und dem Nachstich von Scott — drei Fassungen des Krafftschen Bildes von der Überbringung der Siegesbotschaft festgestellt, von denen zwei in dem Werk reproduziert werden. Gleichfalls in der Ikonographie der Zeit noch nicht verwertet dürfte der Name Franz von Habermanns sein.

In vollem Umfang aber ist in das Erinnerungswerk aufgenommen: ein aus 24 Aquarellen bestehender Zyklus von Georg Emanuel Opiz, der von dem politisch-kulturellen Leben, wie es sich 1814 in Paris abspielte, einen außerordentlich frischen Eindruck gibt. Die Sensationen, die der Sturz der napoleonischen Herrschaft und der folgende Regierungswechsel mit sich brachte, werden in ihrer Wirkung auf die hauptstädtische Bevölkerung dargestellt. Die Folge, auf die zuerst Kurzwelly im Leipziger Kalender von 1912 hingewiesen hat, befindet sich in der Herzoglichen Kunst- und Altertümersammlung auf Veste Coburg. Die Aquarelle sind von den handkolorierten Stichen, die Opiz später nach diesen Vorlagen herausgegeben hat, durch größere Zartheit der Farbstimmung, namentlich jedoch durch lebendigere Gruppierung und zahlreiche Einzelheiten verschieden. Gleich ist die Treue im Kostümlichen und in der Architektur sowie die in der Grenze eleganter Formen sich verstohlen äußernde Lüsternheit. Es ist zwar eine nicht mehr stark entwicklungsfähige Manier, bei der Opiz schon als Dreißigjähriger angelangt ist, aber man darf ihn wohl trotzdem, wenn auch im entsprechenden Abstand, als Sittenschilderer neben den Franzosen Debucourt stellen, der ihn beeinflußt hat, und eine Spezialbegabung in ihm sehen, wie sie das damalige deutsche Kunstleben nicht kannte. —

Wir danken den Herausgebern und der Stadt Breslau für dies Monumentalwerk mit all seinen Anregungen umsomehr, als wir die mancherlei Schwierigkeiten zu schätzen wissen, die die nach 1913 hereinbrechende eiserne Zeit solchen Unternehmungen in den Weg legen mußte. Kann man Besseres zu seinem Lobe sagen, als daß es in Gehalt und Technik nichts, aber auch gar nichts von irgend welchen Hemmnissen verrät? Und so ist es nicht nur ein lebendiges Zeugnis von der Größe der Vergangenheit, sondern nicht minder von der unerschöpflichen Schaffenslust und der ungebeugten Kraft der Gegenwart.

WETTBEWERBE

Der unter den deutschen Städtebauern und Architekten ausgeschriebene **Wettbewerb** für einen Generalbebauungsplan der Stadt **Soest i. W.** ist entschieden worden. Die beiden ersten Preise fielen an Berliner Architekten: der erste Preis an Regierungsbaumeister Lange und Dipl.-Ing. Schmitthenner, ein zweiter Preis an den Architekten beim Verband Groß-Berlin, Leopold Stelten.

AUSSTELLUNGEN

Zu Ehren und zum Gedächtnis für **Otto Greiner** hat das **Kupferstichkabinett in Dresden** seine reichen Schätze an Arbeiten des Meisters in einer öffentlichen Ausstellung vereinigt. Ihr besonderer Reiz liegt in der Darbietung der Jugendwerke des Künstlers, die der Allgemeinheit nicht so gut bekannt sind wie sein eigentliches Lebenswerk. Erstaunlich früh, schon als Neunzehnjähriger ist Greiner zu einer Darstellungskunst gelangt, die in ihrer Art meisterhaft genannt werden muß. Die Arbeiten dieser ersten zwei Jahre (1889 und 1890) sind mit einem Temperament hingesetzt und mit einer Ursprünglichkeit aufgefaßt, die sie von den in Ausdruck und Technik stark gehaltenen Werken der späteren Zeit wesentlich unterscheiden.

Es ist ja bekannt, daß Greiner als einfacher Berufslithograph mit der Anfertigung von Geschäftskarten und ähnlichen Dingen seine Laufbahn begann. Eine ganze Anzahl trefflicher Belege für diese Schaffensperiode sind in der Ausstellung zu finden, bei denen namentlich die Sicherheit und Leichtigkeit der Figurenzeichnung und -komposition auffällt. Im Jahre 1889 aber gibt es dann plötzlich in des Künstlers Entwicklung einen gewaltigen Ruck, und der noch nicht Zwanzigjährige steht als Meister seiner Kunst und seines Handwerkes vor uns. Es sind meistens Einzelfiguren, Bildnisse ihm bekannter Personen, die der junge Greiner in der Eigenart ihrer Erscheinung und ihres Wesens mit unglaublich sicherer Hand und mit einer ganz freien, an kein System gebundenen Technik getroffen hat. Da ist der recht gelassen dreinschauende »Maler Kopfstein«, dann das Bildnis des Herrn Kellermann, aus dessen Kurzhalsigkeit und Kopfhaltung man eine ganze Psychologie herauslesen kann, die beweglicheren, lebhafteren Figuren eines »Alexander Oppler« und des »Kunsthändlers Schall« und noch so manche andere treffliche Personenzeichnung. Die technischen Mittel sind ganz frei, sie ergeben sich scheinbar von selbst aus den Forderungen des Objektes. Mit mehr oder weniger Federstrichen, mit kleineren oder größeren Tuschflecken wird eine solche Figur in ihrer malerischen und seelischen Eigenart festgehalten.

Neben dieser Reihe von Bildnissen finden sich bereits Blätter mit größerem und reicherem Inhalt, wie die beiden Steindrucke »In der Laube« und »Betrunkene«. Hier herrscht dasselbe ursprüngliche Naturgefühl, das jeder Darstellung den Reiz bedingungslosen Erlebens verleiht. Es genügt schon, ein kleines Stück Laubwerk mit einer gleichartigen Zeichnung der späteren Zeit zu vergleichen, um sich des Wandels der Anschauung recht bewußt zu werden.

Und dieser Umschwung der Anschauung kam schnell, überraschend schnell. Der harmlose, jugendliche Übermut, der unbekümmerte Schaffensdrang wird gebändigt, mit einer Energie von idealem Ernst und Gediegenheit, die dem Menschen Greiner alle Ehre macht, den Künstler Greiner aber auf einen anderen Weg führte, dem er allerdings bis zu seinem Tode treu geblieben ist. Zwei Worte geben vielleicht Aufschluß über diesen Gesinnungswechsel: Klinger und Rom.

Im Herbst 1891 geht Greiner von München nach Rom und schafft dort in fünfundzwanzigjähriger, rastloser Arbeit die Werke, die ihm seinen bedeutenden Ruf und seinen großen Namen gemacht haben. In ziemlich lückenloser Folge werden in der Dresdener Ausstellung alle diese Dinge gezeigt, zum Teil in Serien aller Zustandsdrucke. Zuerst die Reihe der Übergangswerke, aus der das »Parisurteil«, der »Bacchantenzug«, »Herakles am Scheidewege«, das »Münchener Schießdiplom« und die frühen Stiche, der »Raub des Ganymed« und »Dantes Inferno« hervorgehoben seien. Daran schließt sich als wesentlichster Teil seines graphischen Werkes die Folge der berühmten Bildnisse, und endlich 18 ausgewählte Handzeichnungen, die die unnachahmliche Durchbildung und Durchfühlung der Form am reinsten veranschaulichen. Es seien einige Aktstudien zu größeren Werken, das prächtige Pastell eines römischen

Knabenkopfes und von den Federzeichnungen »Das Mädchen auf dem Hirschkäfer«, »Der Reigentanz« und das große Blatt »An Arnold Böcklin« genannt.

Für den kommenden Winter plant Greiners Vaterstadt Leipzig eine umfassende Ausstellung, die über des Meisters ganze Persönlichkeit, als Maler wie als Graphiker, den weitesten Aufschluß geben wird. *H. W.*

Hamburg. Der Kunstverein, dessen altes Heim demoliert worden ist, ohne daß das neugeplante Ausstellungsgebäude an seine Stelle getreten wäre, so daß er seine Ausstellungszelte hospitierend bald hier bald dort aufzuschlagen genötigt ist, hat seine Herbstausstellung diesmal nach der Kunsthalle verlegt. Das Rückgrat des hier Gebotenen geben die Kriegsbilder von Walther Georgi ab, die aber weit mehr als durch das vom eigentlichen Kriege Mitgeteilte, in dem der Künstler gegen die Erinnerung an das auf diesem Gebiete von den illustrierten Zeitschriften Gebotene anzukämpfen hat, durch die sehr charakteristischen Bildnisse von Kriegsteilnehmern, sowie durch ganz persönlich geschaute und behandelte Verbindungen von Land und Leuten aus dem Kriegsgebiete interessieren. Neben Georgi begegnen wir den Hamburger Malern Friedrich Ahlers-Hestermann und Franz Nölken. Beide haben seinerzeit in verheißungsvoller Weise mit lokalen Noten eingesetzt, haben sich aber seither von ihrem Ursprungsboden in jedem Sinne losgelöst. Im zähen Festhalten am Kubismus und auf dem Umwege über diesen in seinen ausgestellten Veduten und in verminderten Maße selbst in dem Figurenbilde »Mädchen mit Geige« ist Ahlers-Hestermann wenigstens zu einiger zeichnerischer Klärung durchgedrungen, die er freilich einfacher und gründlicher durch Pflege des reinen Linienstriches hätte erlangen können, während Nölken in seinem Rückenakt ebenso wie in seinen landschaftlichen Ausschnitten alles Heil von einem verschwommenen Farben-Nebeneinander anstrebt, in dem alle Umrißzeichnung rettungslos untergeht.

In der Commeterschen Herbstausstellung, die sich in der Hauptsache aus einer mit Bedacht gewählten Sammlung von Werken Hans Thomas und der Münchner Eichler, Erler und Jank zusammensetzt, begegnen wir einem neuen Bildnis von Arthur Nikisch, mit dem der Hamburger Maler John Philipp seine Galerie nach dem Leben gemalter Berühmtheiten, unter denen sich auch Menzel und Rodin befinden, bereicherte. Der Maler hat sein Modell mit verschränkten Armen und in leiser Rechtsneigung, wie im angespannten Horchen wiedergegeben, so daß die Annahme, der Dargestellte sei von irgend einem, nur seinem inneren Ohre wahrnehmbaren Vorgang angezogen, sich dem Beschauer leicht aufdrängt — jedenfalls die beste Form, an das so reich bewegte künstlerische Innenleben dieses Mannes zu erinnern, ohne in Übertreibung (oder auch in deren Gegenteil) zu verfallen. Einige Steindrucke und Radierungen von Willi Lange (Motive aus dem Variété, dem Hafen und seinen Bewohnern usw.) rufen ins Gedächtnis, daß ihr Schöpfer vom schwer arbeitenden Seemann, der er früher gewesen, aus eigener Kraft den Wandel zum Künstler zu erzwingen versucht hat. Begabung, vor allem im Erkennen des zeichnerisch Wirksamen, ist unzweifelhaft vorhanden, doch trotz des reichlichen Jahrzehnts, das seit seiner »Entdeckung« vergangen, ist W. Lange in seiner tatsächlichen Vertrautheit mit den Elementen der Griffelkunst noch nicht so weit vorgeschritten, um die Zweifel, ob jene, die ihn zum Verlassen seines sicheren beruflichen Nährbodens ermuntert, im Rechte gewesen sind, restlos zu zerstreuen. *h. e. w.*

SAMMLUNGEN

Das Musée Rodin. Der Beschluß der Deputiertenkammer, dem Bildhauer Rodin auf Lebenszeit das Hotel Biron in Paris zu überlassen mit der Bedingung, daß das Gebäude mit den darin befindlichen Arbeiten Rodins nach dem Tode des Künstlers als Musée Rodin dem Staate anheimfalle, ist nicht ohne Widerspruch geblieben. Eine Anzahl Künstler, darunter die Bildhauer Antonin Mercié, Marqueste, Louis Noël, die Maler Luc-Olivier Merson, Léon Glaize und andere haben ein Schreiben an den Senat gerichtet, worin sie diese Körperschaft bitten, dem Beschluß der Deputiertenkammer nicht zuzustimmen und im allgemeinen das Prinzip auszusprechen, daß keinem noch lebenden Künstler derartige Ehren vom Staate erwiesen werden sollen. Man wird sich erinnern, daß ähnliche Proteste dereinst gegen die Aufnahme impressionistischer Bilder in den Luxembourg erhoben wurden. Der Protest gegen Rodin wird wohl kaum mehr Erfolg haben als jene Proteste gegen Manet, Monet und ihre Genossen.

Im Louvre. Als Entschädigung für die vor zwei Jahren aus Paris geflüchteten und immer noch nicht zurückgebrachten Meisterwerke der Antike und der Renaissance hat man im Erdgeschoß des Louvre einen neuen Saal mit Skulpturen eröffnet. Wer im Luxembourg der letzten 20 Jahre bekannt war, findet in den neuen Sälen keine Überraschung. Einige der jetzt im Louvre gezeigten Werke waren allerdings schon seit Jahren aus dem Luxembourg verschwunden, weil man daselbst Platz für neue Erwerbungen schaffen mußte, aber alle haben Jahre lang drüben zur Schau gestanden. Es handelt sich in der Hauptsache um akademisch korrekte Arbeiten wie »Der Mäher« von Eugène Guillaume, »Die Mutter der Gracchen« von Cavelier, »Bacchus als Kind« von Perraud, »Das Liebesgeheimnis« von Jouffroy, »Das junge Mädchen« von Schoenewerk und endlich das in diesen Tagen zu aktueller Bedeutung gelangte »Souvenir« von Paul Dubois, die bekannte elsaß-lothringische Gruppe. Paris muß wenig Zeit für Dinge der Kunst übrig haben, wenn es mit dieser »Entschädigung« vorlieb nimmt.

VERMISCHTES

Aus dem Pariser Figaro erfahren wir, daß in **Marokko** durch 350 deutsche Kriegsgefangene in der alten Römerstadt Volubilis, dereinst eine Stadt von 100000 Einwohnern, die durch ein Erdbeben verschüttet wurde, Ausgrabungen gemacht werden, die bereits ansehnliche Ergebnisse gefördert haben.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 7. 10. November 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

FRANZ MARC

In den Räumen des »Sturm« in Berlin ist eine Gedächtnisausstellung für den im März des Jahres gefallenen Maler Franz Marc veranstaltet worden. Es ist nicht die große Gedächtnisausstellung, die wohl an anderer Stelle geplant ist. Aber zusammen mit den oft sich wiederholenden Ausstellungen, die an der gleichen Stelle zu sehen waren, — der Katalog zählt deren neun im Laufe von nur fünf Jahren — ermöglicht sie doch einen hinreichenden Überblick über das Schaffen des jung Verstorbenen. Wir haben vor einem halben Jahr die Nekrologe gelesen, die mit seltener Einmütigkeit die Bedeutung von Marcs Kunst anerkannten. Auch aus dem »anderen Lager« vernahm man Worte, die von einem Eindruck Zeugnis legten, dem sich selbst die Gegner nicht ganz zu entziehen vermochten. Es sprach eine Persönlichkeit aus dem Werke, es war ein eigener Klang in ihm, ein Rhythmus der Formen, ein Leuchten der Farben von weithin eindringlicher Wirkung, eine neue und nur diesem Einen eigentümliche Bildgestaltung, die auch sonst unempfängliche Augen leicht in ihren Bann zog. Man kannte Marc, wenn man nur ein oder zwei Bilder seiner Hand gesehen hatte. Seine Form prägte sich ein, und sein Name wurde zum Inbegriff eines Stiles.

Marcs Schaffen an dieser Stelle aufs neue in Worten zu umschreiben, wäre aus diesem Grunde überflüssiges Bemühen, und es erübrigt sich doppelt, nachdem Ernst Benkard in einem ausführlichen Aufsatz der »Zeitschrift für bildende Kunst« eindringende Analysen einer Reihe typischer Werke des Künstlers gegeben hat. Aber es bleibt die letzte Folgerung zu ziehen, es bleibt die endgültig wesentliche Frage zu stellen nach dem bleibenden Wert und der künstlerischen Bedeutsamkeit dieses Schaffens, dessen Art und Sinn unschwer zu fassen und zu umreißen war. Gehört Marc wirklich zu den Wenigen, Begnadeten, die in vorbildlichem Schaffen einer Epoche die Wege weisen, oder bleibt seine Schöpfung eine im letzten Grunde abwegige Sonderform? Das ist die Frage, die wir stellen müssen, der wir Antwort suchen, unbeirrt durch das harte Schicksal, das den Künstler in der Blüte der Jahre dahinraffte.

Drei Stufen lassen sich in Marcs Schaffen unterscheiden. Sonnige, in ihrer blassen Farbigkeit allzu körperlose Landschaften mit Tieren, Rehen und Kühen und Pferden stehen am Anfang. Unvermittelt folgen die starkfarbigen Tierbilder mit ihren eigenwillig rhythmisierten Formen, die den besonderen Ruf des Malers begründet haben. Und am Schluß stehen Versuche einer Umstilisierung in das kubistische System mit zuweilen deutlichen Anklängen an Kandinskys Pinselspiele. Dieser Weg, der in verhältnismäßig kurzer Zeit durchmessen wurde, ist nicht eben geeignet, von vornherein Vertrauen zu erwecken. Wir wissen, wie die Meister begonnen haben, Renoir und Cézanne, Liebermann und Munch, um nur ein paar Namen zu nennen. Auch sie waren Schüler und mußten sich frei machen aus einer Tradition, um ihren eigenen Stil zu bilden. Aber schon in der fremden Sprache offenbarte sich die überragende Persönlichkeit, spürte man die gewaltige Faust. Und man hat umgekehrt ein Recht zum Mißtrauen gegenüber dem frühreifen Eklektiker Picasso wie dem harmlosen, fast dilettantischen Illustrator Kandinsky. So will es auch schwerlich einleuchten, daß aus dem matten Nachfolger Heinrich Zügels ein schöpferischer Geist, ein Reformator der Kunst sich entwickeln sollte.

Die blauen Pferde, die gelben Kühe, die roten Hunde, und wie die Bilder des neuen Marc sonst heißen mögen, geben jedem Zweifel Recht. Die freie Linie wird zum gebundenen Ornament. Die blasse Farbe wandelt sich in volle Töne, die Fleckentechnik wird abgelöst durch einen breitflächigen Auftrag. Aber was gewonnen wurde, ist nicht ein Bild, sondern eine Dekoration. Der Rhythmus ist leicht faßlich wie ein gewöhnlicher Reim. Die Farbe steht unverarbeitet auf der Fläche, und sie leuchtet als Materie wie die Gläser einer farbigen Laterne, wie das stechende Licht eines bunten Projektionsbildes. Es ist ein neuer »Jugendstil«, nicht allzu weit entfernt von dem alten des einst ebenso beliebten Christiansen. Vergleiche mit Münchener Malerei, die vor 10 Jahren modern war, drängen sich auf. Man denkt an Fritz Erlers großfigurige Dekorationen, und verfolgt man den Gedanken, so wird man sich mit einiger Verwunderung bewußt, wie gut ihrer künstlerischen Gesinnung und Tendenz nach die Tierbilder Franz Marcs in einen Saal der Münchener »Scholle« passen würden.

So bleibt der dritte Marc endlich, der die »Tierschicksale« gemalt hat, den »Mandrill« und die »Vögel« und das »Bild mit Rindern«. Der Weg ist klar. Von den wesentlich zeichnerisch stilisierten Bildern, die mit großen Konturen und farbig zugestrichenen Flächen arbeiten, galt es zu einer in allen Teilen gleichförmigen Durchbildung zu gelangen, wie die Lehre der Kubisten sie als Forderung aufstellte. Die frei laufenden Kurven werden gebrochen. Der Raum wird mit Flächenteilen, die sich gegen- und ineinander schieben, gefüllt. Es braucht hier nicht vom Wesen oder Unwesen der kubistischen Bildformel gesprochen zu werden, da Marc sie nicht schafft, sondern als fertiges Gebilde übernimmt und nur mit sichtlichem Bemühen seine alte Zeichnung in das neue Schema zwingt. Restlos gelingt es ihm nicht. Es bleiben immer noch unverarbeitete

Elemente seiner früheren, simplen Darstellungsform, Andeutungen von Vogelköpfen und Leibern, Reste von Pferden oder Ochsen, die wie verloren in dem Wirbel von Formen und Farben stehen.

Im Grunde aber ward nicht viel geändert. Die Farbe behält auch jetzt eine materielle Buntheit, die — es sei ein scharfes Wort gestattet — an Jahrmarktbudeneffekte gemahnt. Auch jetzt glänzt und kreischt die Bildfläche. Man wird einen dekorativen Geschmack in all dem vielseitigen Auf und Ab lebhaft erregter Formen nicht leugnen wollen. Aber das Bild bleibt doch nur Dekoration. Die Wege zu einer neuen Monumentalmalerei, die andere hier zu erblicken meinten, vermögen wir nicht zu erkennen.

Marcs Kunst ist ein Münchner Gewächs, im Guten wie im Bösen. Sie vermochte dem Schauenden manche Lust zu gewähren, und wer sie auf die Dauer erträgt, mag sich ihrer, als eines heiteren Wandschmucks, freuen. Aber neben dem, was uns Malerei scheint, ist sie nicht imstande, ernstlich zu bestehen. Man hänge im Geiste einen Frans Hals und einen Cézanne, einen Poussin und einen Liebermann, einen Rubens und einen Renoir, ja einen Tizian und einen Munch in den gleichen Raum, und man versuche einen Marc zu ihnen. Er wird sie für einen Augenblick alle übertönen. Aber wenn die Augen den ersten Eindruck verwunden haben, wird er gleichsam in der Wand verschwinden wie ein offenes Fenster, während seine Umgebung in dem wahren Lichte der Kunst erstrahlt. *GLASER.*

NEKROLOGE

Tina Blau †. Am 31. Oktober ist die Landschaftsmalerin Tina Blau-Lang in Wien gestorben, wo sie am 15. November 1845 geboren war; sie lernte zuerst in ihrer Vaterstadt bei August Schäffer, später 1869—73 bei W. Lindenschmit in München. Hier hat sie dann auch noch seit ihrer Verheiratung mit dem Schlachtenmaler Heinrich Lang 1883 ständig gelebt und erst 1894 ihren Wohnsitz wieder nach Wien zurückverlegt. Um die Mitte der 70er Jahre geriet sie unter den Einfluß von Jakob Emil Schindler, der damals den Wiener Landschaftsmalern die Errungenschaften der Schule von Barbizon vermittelte und eine Reihe der Begabteren unter ihnen zu liebevollem Versenken in die intimen Reize heimatlicher Natur anregte. Seine Anregungen hat niemand kräftiger aufgenommen und treuer gepflegt als T. Blau, die in den duftigen Stimmungen der Praterauen, der versonnenen Lieblichkeit der Wiener Vorstadtgärten und Weinberge ein unerschöpfliches Studienfeld fand. Dabei ist sie niemals in die süßliche Sentimentalität verfallen, zu der die spezifischen Wiener Landschafter die Schindlerschen Anregungen bald verflacht haben, sondern erschien bis zuletzt, wenn sie unter Kollegen ausstellte, immer herber und männlicher als diese; die alte Dame hat — zuletzt inmitten der zunehmenden Verweichlichung ihres Fachs fast allein — die Kraft besessen, ein Stück guter bodenständiger Tradition fruchtbar lebendig zu erhalten. Ein Hauptwerk, einen großen Praterfrühling, besitzt das Wiener Hofmuseum; die meisten Bilder sind in Wiener und Münchner Privatbesitz verstreut. *H. T.*

* **Moritz Meurer** †. In Dresden in einer Privatklinik ist in der Nacht zum 3. November der Maler Prof. Moritz Meurer gestorben, der von 1884 bis zum Ausbruche des Krieges in Rom gelebt hat. Durch Erneuerung und Vertiefung des Studiums der Pflanze hat er sich seiner Zeit große Verdienste erworben. Er wurde am 9. März 1839 zu Waldenburg i. S. geboren, besuchte die Akademien zu Dresden und München — als Schüler von Schnorr — und wandte sich dann in Berlin dem Kunstgewerbe zu. Von 1873—83 war er Lehrer der Dekorationsmalerei an der Schule des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Damals führte er im Kultusministerialgebäude, im Gericht zu Moabit und in andern öffentlichen Gebäuden Berlins dekorative Malereien aus; 1874 und 1875 bereiste er im Auftrage der preußischen Regierung mit seinen Schülern Italien, um dort in Kirchen und Palästen dekorative Malerei zu studieren und aufzunehmen. Im Jahre 1884 ließ er sich in Rom nieder und unternahm von hier aus Studienreisen nach Frankreich, Griechenland und dem Orient. Im Jahre 1891 errichtete er in Rom eine Lehrwerkstätte; das Kgl. preußische Handelsministerium entsendete zu ihm Lehrer an kunstgewerblichen und Baugewerkenschulen, die seine neue Pflanzenornamentik studieren sollten. Meurer lenkte die Aufmerksamkeit vor allem auf die Wachstums- und Entwicklungsformen der Pflanzen und öffnete damit die Augen für viel bis dahin unbeachtetes Schöne in der Natur. Er erregte damit viel Aufsehen und gab mit Anlaß zum erneuten und vertieften Studium der Pflanze; namentlich für die plastischen Formen hat er damit fruchtbare neue Anregungen gegeben. Niedergelegt sind seine Studien in mehreren Werken, besonders zu nennen sind: Pflanzenbilder, ornamental verwertbare Naturstudien; die Ursprungsformen des griechischen Akanthusornaments und ihre natürlichen Vorbilder, vor allem der Vergleichenden Formenlehre der Ornamentik und der Pflanze mit einem Wandtafelwerk von 250 Tafeln. Meurer stand mit seinen Renaissancestudien und mit der gleichzeitigen Erneuerung des Naturstudiums auf dem Übergang vom alten zum neuen dekorativen Stil, ohne sich aber der Moderne zuzuwenden. In Rom gehörte er zu den beliebtesten und angesehensten deutschen Künstlern; er war auch eine Zeitlang erster Vorsitzender des deutschen Kunstvereins. Er wird unvergessen bleiben. Eine treffliche und fabelhaft ähnliche Lithographie von ihm hat Otto Greiner 1914 geschaffen; sie ist dem Dezemberheft des Jahres 1914 unserer »Zeitschrift für bildende Kunst« beigegeben.

Henry Muhrmann †. In Meißen, wo er die letzten sechzehn Jahre seines Lebens verbracht hat, starb am 30. Oktober der Maler Henry Muhrmann. Er war 1854 zu Cincinnati geboren, bereiste Frankreich, England und Deutschland und lebte nacheinander in München, London und Meißen. Die Londoner Nationalgalerie besitzt eins seiner Bilder. Er malte u. a.: Am Münchener Bahnhof, Winterspielplatz in Hampstead Heath. In der Galerie Arnold zu Dresden war von ihm ein gutes Blumenstück zu sehen.

AUSSTELLUNGEN

In der **Kunsthalle zu Düsseldorf** findet z. Z. die vorher in Köln und in anderen Städten des Westens gezeigte Wanderausstellung von Handzeichnungen Menzels aus dem Besitze der Nationalgalerie statt. Daß gleichzeitig der an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule wirkende Lehrer für Malerei Prof. L. Heupel-Siegen ein riesengroßes für das neue Rathaus in Siegen bestimmtes Wandbild aus der Zeit des Großen Kurfürsten ausstellt, wirkt durch den Vergleich weder für den Künstler noch für die Düsseldorfer Kunstgesinnung günstig. Es ist kaum mehr zu loben, als der auch durch zahlreiche ausgestellte Studien bewiesene Fleiß. Von den Landschaftsmalern Eugen Kampf und Wilhelm Fritzel sieht man zahlreiche niederrheinische und flandrische Motive in ihrer bekannten, soliden Art. Ein jüngerer Künstler, Willy Kukuk, von dem auch die städtische Galerie einige Gemälde besitzt, beweist in einer Reihe von

Landschaften aus dem Allgäu und vom Ammersee aufs neue, daß er zu den geschmackvollsten und begabtesten Malern des Clarenbach-Kreises zu rechfien ist. Nur teilweise erfreulich wirkt die Sonderausstellung des Bildhauers Bernhard Sopher, der vor einer Reihe von Jahren durch die im Kunstpalast ausgestellte Bronze des »Sklaven« die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Seinem zweifellosen Talent drohte die Verflachung durch eine etwas handwerksmäßige Herstellung von Bildnisbüsten. Von den neuesten Schöpfungen seien jedoch die Bronzebüste des Generals von Bissing und besonders die vom Museumsverein erworbene männliche Porträtbüste hervorgehoben: hier ist ein ernsteres Streben unverkennbar, zugleich ein Gefühl für das, worauf es in der Plastik ankommt, wie es seit dem zu frühen Tode O. v. Bochmanns d. J. in Düsseldorf, wo ein öder Naturalismus in der Bildhauerei vorherrschend ist, selten angetroffen wurde. *c.*

SAMMLUNGEN

Die Sammlung Dormagen in Köln ist durch einige Leihgaben im Besitze des Wallraf-Richartz-Museums und durch den von Scheibler so benannten »Meister der hl. Nacht der Sammlung Dormagen« allgemein bekannt geworden. An etwas entlegener Stelle findet sich eine neue Veröffentlichung über diese in ihrer Gesamtheit nur wenigen bekannte Privatgalerie, die jetzt mit dem Hauptteile ihrer Bestände als Schmuck von Krankensälen, Korridoren und Andachtsräumen der »Stadtkölnischen Heil- und Lehranstalt für Krüppel (Stiftung Dr. Dormagen)« dient. Aus Anlaß eines Kongresses wurde eine sehr würdig ausgestattete Festschrift herausgegeben, in der Dr. A. Huppertz, der geistliche Rektor der Anstalt, Interessantes über Herkunft und Bestände der Sammlung Dormagen zu berichten weiß. Die Geschichte des rheinischen Sammelwesens| die durch Ed. Firmenich-Richartz' soeben erschienenes Monumentalwerk über Sulpiz und Melchior Boisseree gewissermaßen ihre Stabilisierung erfährt, wußte von Dr. Hubert Dormagen wenig zu berichten. Wie es scheint, nicht ganz zu Unrecht. Denn den Grundstock und sicher den Hauptteil seiner der Stadt Köln hinterlassenen Sammlung bildet die Gemäldegalerie eines Anderen, des Dr. med. F. J. Kerp, dessen in der Johannistraße gelegenes altes Patrizierhaus Dr. Dormagen im Jahre 1844 käuflich erwarb, und zwar zugleich mit den Bildern. Die Perle, eben jenes in der Farbe köstliche Triptychon mit der heiligen Nacht und den hhl. Felizitas und Ursula auf den Flügeln, befindet sich, neuerdings unter Hagelstange restauriert, im Museum[1]), ebenfalls daselbst Bilder vom Meister des Marienlebens, von B. Bruyn d. J. und Anton von Worms. Von den in der Anstalt verbliebenen Werken bildet Dr. Huppertz eine ganze Anzahl zum ersten Male in der oben erwähnten Veröffentlichung ab: erwähnt seien eine leidliche alte Kopie nach Dierick Bouts' Beweinung Christi im Louvre, eine Goldgrund-Madonna von einem Nachfolger des Qu. Metsys, ein weibliches Bildnis in der Art des B. Bruyn (fälschlich dem Meisters des Todes der Maria zugeschrieben), die dem Jakob Jordaens sehr nahestehende große Kreuzigung, das Bildnis des Otto von Langenfeldt von dem deutschen Monogrammisten MV (verschlungen) von 1510 und schließlich zwei Flügelbilder mit Heiligen von Anton von Worms. Dr. Huppertz hat auch einen handschriftlichen Katolog der ganzen Sammlung angefertigt. *Walter Cohen.*

1) M. J. Friedländer sagt, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, Bd. 36, 1915, S. 74 von diesem Gemälde: »Mit seinen kleineren Verhältnissen, von durchsichtiger Zartheit und einem Schönheitssinn, der um diese Zeit in den Niederlanden die seltenste Gäbe ist, verdient das Dormagen-Triptychon besondere Beachtung.«

VEREINE

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hielt in Düsseldorf seine 87. Hauptversammlung ab, in der der Geschäftsbericht für das Jahr 1915/16 erstattet wurde. Unter anderen wurde bekannt gegeben, daß die zum Besten der durch den Krieg notleidend gewordenen Künstler veranstaltete Lotterie ein Ergebnis von 70000 Mark erbracht hat. Von Aufträgen aus dem Fonds »Für Beschaffung und Widmung von Kunstwerken zu öffentlicher Bestimmung« seien erwähnt: die musivische Ausschmückung der Kirche zu Koln-Ehrenfeld durch Professor Huber-Feldkirch, die Ausschmückung des Vestibüls

sicheren Schick, den feste Kunsttradition und alte Kultur als müheloses Geschenk gewähren, einen Sinn für knappen Ausdruck, eine Fähigkeit zu witziger Illustration. Damals konnte er wie auf dem Wege zum unterhaltlichen Boulevardier erscheinen, heute, da er mit all jenen guten Gaben an ein neues Stoffgebiet herangetreten ist, wird der wahrhafte und eigentliche Sinn dieser Pariser Studienjahre deutlicher. Wie so vielen anderen deutschen Malern seit hundert Jahren hat sich auch Kars in der mit tausend Keimen schwangeren Luft von Paris eine Kruste gelöst, die ihm die volle und freie Entfaltung gehemmt hatte; wie in einer anderen geistigen Konstellation und anderen künstlerischen Temperamenten einst Italien hat dann Paris anregende Antriebe zu künstlerischem Aufleben geboten, die in der dünnen geistigen oder der dumpfen materiellen Atmosphäre Deutschlands fehlten; die Künstler wurden nicht Franzosen, sondern nur ihrer Eigenart bewußter und froher. Auch Kars ist ein Beispiel für diesen typischen Vorgang. Er zeichnet nun mit weltmännischer Freiheit armselige Dörfer, schlichte Bauernmädchen, Kriegsgefangene, eine Wiese mit Weidetieren; es schadet diesen einfachen Stoffen nicht, daß Auge und Hand sich so fein und tief kultiviert haben. Die alte Freude an der Pointe führt zum Verständnis des Wesentlichen, der Sinn für scharfen Ausdruck zu klarem durchsichtigen Aufbau; Kars besitzt einen wohltuenden Zeichnungsstil, in dem — wie so häufig in der Kunst — das Künstlichste zum Natürlichsten umschlägt; alles wirkt schlagend selbstverständlich, weil es ganz durchdacht und wohlerwogen ist. In der kleinen Ausstellung der Galerie Arnot sind nur Zeichnungen zu sehen; sie zeigen das Talent des Künstlers, vielleicht auch seine Beschränkung; aber hoffentlich sind sie Stückwerk und Arbeitszeug, aus dem durch erhöhte Anstrengung dereinst ein starkes reifes Ganzes hervorgehoben wird. *HANS TIETZE.*

NEKROLOGE

Mit **Professor Dr. Wilhelm Effmann,** Ehrendoktor der Universität zu Münster i. W. (geboren am 14. September 1847 zu Werden a. d. Ruhr), dessen am 23. Mai erfolgten Tod wir bereits in der vorigen Nummer kurz meldeten, verliert die deutsche Kunstgeschichtswissenschaft ihren bedeutendsten Kenner der Karolinger- und Ottonenzeit und einen Gelehrten von seltener wissenschaftlicher Vielseitigkeit. Nach einem abgeschlossenen mehrjährigen Studium der Philologie und Geschichte zu Bonn studierte er an der Berliner Bauakademie Architektur und trat als Bauführer in den Staatsdienst. Später bezog er, um eine Arbeit über Baurecht vollenden zu können, die Berliner Universität als Student der Rechtswissenschaft. Dieser wissenschaftlichen Vielseitigkeit, mit welcher der nur allzu bescheidene, verdienstliche Gelehrte unter seinen Fachgenossen ganz vereinsamt dasteht, verdankt er eine Reihe größerer baugeschichtlicher Arbeiten, die in der philologisch-historisch kritischen Behandlung der Quellenschriften wie in den technisch einwandfreien, eigenen architektonischen Rekonstruktionen grundlegend für die Geschichte der frühmittelalterlichen Kunst geblieben sind. Arbeiten von überraschenden Ergebnissen, zu denen eben nur ein Philologen-Architekt wie Effmann befähigt war! Neben der Fülle wissenschaftlicher Aufsätze veröffentlichte er in Buchform im Jahre 1888 »Die vorchristlichen Altertümer im Gaue Süderberge«; 1890 »Die St. Quirinus-Kirche zu Neuß« und »Heilig Kreuz und Pfalzel. Beiträge zur Baugeschichte Triers«; 1899 »Die Glocken der Stadt Freiburg i. d. Schw.« und den ersten Band der »Karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden an der Ruhr«; eine Arbeit von fabelhafter Gelehrsamkeit und Können, 1912 »Centula. Eine Untersuchung zur Geschichte der kirchlichen Baukunst der Karolinger-Zeit«, ganz überraschend in den Ergebnissen! Aber vielleicht noch bedeutender ist Effmanns wissenschaftlicher Nachlaß, mit dessen Ordnung und Herausgabe der Verblichene noch kurz vor dem Tode zwei seiner Freunde beauftragt hat: eine druckfertige Arbeit über die Abtei-Kirche zu Corvey, eine Arbeit über St. Maria im Capitol zu Köln, die ottonischen Bauten zu Hildesheim und der zweite Band der karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden. Effmanns Bedeutung für die baugeschichtliche Forschung kann erst nach Sichtung seines wissenschaftlichen Nachlasses richtig gewürdigt werden. Ich komme darauf noch zurück. *Richard Klapheck.*

Der Maler **Artur Daenewald** ist im Alter von 39 Jahren an der Westfront gefallen. Als Meisterschüler von Artur Kampf hat er sich mit Erfolg an größere Aufgaben gewagt, von denen besonders einige der großen Wandgemälde im Festsaale des Hotels Adlon genannt seien.

PERSONALIEN

Professor **Hugo Lederer** ist zum Mitglied der Dresdener Akademie der Künste ernannt worden. Die gleiche Auszeichnung erfuhren Professor **Lovis Corinth** und Professor **von Haug.**

AUSSTELLUNGEN

Düsseldorf. Zwei Nachlaßausstellungen bietet die städtische Kunsthalle. Die eine ehrt einen Frühvollendeten, den Bildhauer Gregor v. Bochmann d. J., der bereits im ersten Kriegsjahre, im September 1914, den Kämpfen an der Aisne zum Opfer fiel. Die andere ist dem Gedächtnis Ernst Boschs gewidmet, der im hohen Alter von 83 Jahren am 22. März verschied.

Bosch lebte in der Vorstellung seiner Zeitgenossen als Genremaler. In den Museen (Hamburg, Bremen, Hannover) ist er nur in dieser Eigenschaft vertreten. Er hat viel Ähnlichkeit mit Hiddemann, mit dem er eine Zeitlang zusammen arbeitete. Der große, ja ungeheuer zu nennende Erfolg des bürgerlichen Genres der Knaus und Vautier setzte sich auch für schwächere Düsseldorfer Kunstgenossen der Vielgefeierten in Erfolg und Ruf um. In den Sittenbildern Boschs, so wenig zeitgemäß sie in ihrer entwaffnenden Einfalt den Heutigen vorkommen mögen, lebt ein feines Gefühl für das Interieur und alles Landschaftliche. Viel weniger von überkommener Bildkomposition steckt in den landschaftlichen Hintergründen mancher Genrebilder als in den Figuren des Vordergrundes.

Die Nachlaßausstellung gibt den Schlüssel zum Verständnis dieses Dualismus, indem sie sich glücklicherweise auf Ölstudien meist älteren Datums beschränkt. Unter diesen sind Landschaften von einer Intimität der Auffassung und einer zarten, schmeichlerischen Delikatesse der Farbengebung, daß sie etwa auf der Deutschen Jahrhundertausstellung von 1906 mühelos sich einen Platz erobert hätten. Man wird daran erinnert, daß Bosch in den fünfziger Jahren Schüler Lessings gewesen ist, der damals bereits den Schritt von der Pseudoromantik seiner Anfänge zu dem schlichten, noch heute so sympathischen Realismus seiner Reifezeit getan hatte. Ganz unbefangen

sind Boschs Ölstudien, die er als etwa Fünfundzwanzigjähriger von malerischen Entdeckungsreisen am Rhein, an der Mosel und aus dem Elsaß heimbrachte. Es fehlt jede Konvention, und immer wieder bedauert man, daß auf dieser verheißungsvollen Grundlage nicht fortgebaut wurde. Ein altes Lied, dessen Refrain in der Düsseldorfer Kunstgeschichte oft wiederkehrt!

Da sind Interieurs aus dem elsässischen Städtchen Reichenweier, Höfe in Weiß, Braun und Kupfergrün, ein »Blumenfenster in Erbach« mit köstlich gemalten roten Fuchsien, eine Studie von durchsonntem hellgrünen Weinlaub auf weißem Grund, das hessische Bauernmädchen in schwarzer und weißer Landestracht auf dem Grün der Waldlandschaft, die Studie aus dem Angertal mit den verschiedenen Nüancen von breit und frei hingesetztem Grün. Wieviel malerische Kultur steckte doch in diesen alten Düsseldorfern der Schirmer- und Lessing-Zeit! Wie viele Rivalen hatte doch Andreas Achenbach, der Schirmer-Schüler, ehe er mit mächtigem Ruck sie alle aus dem Sattel warf und einer oft unverdienten Vergessenheit überlieferte!

Einige der schönsten dieser fast bildmäßigen, obschon nicht bildmäßig aufgebauten Landschaften haben sich die städtischen Kunstsammlungen für ihre »Studiensammlung« gesichert.

Einen wehmütigen Eindruck ruft die Gedächtnis-Ausstellung des so anders gearteten jüngeren Bochmann hervor. Der Tod rief ihn aus einer Krisis seines Schaffens, die um so ernsthafter gewertet werden muß, als es sich um einen Wendepunkt der Düsseldorfer Plastik an sich handelt. Gregor v. Bochmann, ein Schüler des Akademieprofessors Karl Janssen, ging vom Genre aus, folgte wie Janssen Anregungen malerischer Art, die eigentlich dem Wesen der Plastik ganz fernstehen, und wurde darin noch durch die Einwirkung der künstlerischen Atmosphäre des Elternhauses bestärkt. In der Figur des »Tauziehers« scheint er geradezu eine Figur aus den bekannten Strandlandschaften des Vaters ins Plastische übersetzt zu haben. Wenn er den Abschied eines jungen Seemannes von der alten Mutter schildert — jene große Bronzegruppe, die heute als Geschenk im Vestibül der Kunsthalle aufgestellt ist —, strebt er Wirkungen an, wie sie aus der Düsseldorfer Genremalerei uns vertraut, aber nicht immer lieb sind. Am ehesten befriedigt diese Art Bildhauerei, wenn sie sich der Kleinplastik zuwendet. Die kleinen Bronzegruppen in der Art der »Fischerfamilie« und ähnliche Motive aus dem holländischen Strandleben sind. ganz ansprechend.

Es scheint nun, daß Bochmann selbst die Unfruchtbarkeit dieser Art von Bildhauerei erkannte und ohne Rücksicht auf die Erfolge, die sie ihm gebracht hatte, sich der neuklassizistischen Richtung zuwandte. Im Düsseldorfer Kunstleben war und ist sie durch Bosselt und Netzer vertreten. Die Stilstrenge, die einst am Rhein die Werke des Düsseldorfer Rauch - Schülers Gustav Blaeser auszeichnete, ist der einheimischen Plastik längst verloren gegangen. Künstler wie Hoetger und Lehmbruck, beide Schüler Janssens an der Akademie, hatten, nicht ohne Kämpfe, äußerlich und innerlich sich losgerissen und jeder in seiner Art einen gangbaren Weg versucht. Bochmann blieb in Düsseldorf und gelangte in den Jahren vor seinem zu frühen Tode in der Tat zu einer Vereinfachung der Form, wie sie am charakteristischsten die lebensgroße Figur einer »Badenden«, der Brunnenknabe am Düsseldorfer Gymnasium und die reizvolle Kleinplastik der »Kauernden« in der Galerie zeigen. Allerdings: der Einsatz war groß! Das Persönliche tritt in diesen Werken wie so oft bei den Neuklassizisten zurück und verflüchtigt sich fast vollkommen in dem letzten Werk, dem Relief des »Heldenlebens«, das für das Treppenhaus des Krefelder Museums bestimmt war. Hier haben die Elgin Marbles die letzte Erinnerung an Holland und die Bilder des Vaters ausgelöscht. Wer will wissen, ob der erst Sechsunddreißige den Weg aus dieser Zwiespältigkeit des Schaffens gefunden hätte? Einige sehr schöne, reife Bildnisbüsten scheinen am ehesten auf die innere Befreiung hinzuweisen, deren die ganze Düsseldorfer Plastik bedarf. *C.*

Wien. Eine liebenswürdige Doppelausstellung im Kunstsalon Halm und Goldmann erinnert uns daran, wie ungerecht und einseitig wir Künstlerinnen beurteilen, wenn wir ihre Arbeiten immer nur an männlichen Leistungen messen, denen sie bis zur Verwechslung ähneln oder die sie schwach und ähnlich widerspiegeln; denn hier sind zwei Künstlerinnen, die durchaus weiblich wirken und aus frauenhafter Empfindsamkeit, frauenhafter Liebe zum Kleinen und Kleinsten eine persönliche Note gewinnen. B. Lark-Horovitz zeigt Federzeichnungen aus Alt-Wien und aus Tirol, zierliche Blätter von minutiöser Feinheit, um die sich graziöses Ornament schwingt und ausbreitet, das seine Motive irgendwie aus dem Hauptbilde schöpft; eine reiche ornamentale Phantasie ergeht sich hier mit der Unbefangenheit und Unerschöpflichkeit eines mittelalterlichen Illuminators, arbeitet mit der sauberen Präzision eines Silhouettenschneiders vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Ein Duft originell erneuter Almanachkunst liegt über diesen Blättchen, in denen sich eine gute Schulung und eine völlig unzünftlerische Auffassung liebenswürdig verbinden. Stärker macht sich die Beherrschung des Handwerks in Lilly Steiners graphischen Arbeiten geltend; feine Techniken — kalte Nadel — Vernis-mou — die ein Herausholen zarter Töne und schummriger Übergänge ermöglichen, werden bevorzugt und in ihren eigentümlichen Wirkungen glücklich gehandhabt. Diese technische Verfeinerung dient eiuer starken Naturempfindung; wie in der Serie »Winter im Hochgebirge« das Weiß sich dehnt und satte schwarze Linien in diese ungeheure Masse die Zeichen des Lebens ziehen und wie in Frühlingsbildern das Geäst einer gebrechlichen Birke umschmeichelt oder eine gewaltige Baumkrone, unter der der Blick auf die geordnete Häuserwirrnis der fernen Großstadt schweift, einer Domkuppel gleich getürmt wird, all dies sind gültige Beweise eines starken Erlebens dieser Natureindrücke, deren Abstraktion hier in zarten Nadelspielen Sprache gewinnt. Eine Ergänzung bieten ein paar Bildnisse; altmeisterliche Bleistiftzeichnungen von Kinderköpfen und — mit jenem Blick auf Wien aus Ober-St.-Veit wohl das Beste der Ausstellung — die Vernis-mou-Kopfstudie von Frau Bessie Loos, ein Bildnis gewiß nicht von divinatorischer Kraft, aber — möchte man sagen — von schwesterlicher Feinfühligkeit der Erfassung. *H. T.*

Johannes Bosboom (1817—1917). Anläßlich der hundertjährigen Wiederkehr des Geburtstages Bosbooms, des großen modernen holländischen Kirchenmalers, der in Deutschland im Gegensatz zu den andern Meistern der Haager Schule noch nicht nach Verdienst gewürdigt wird — in welcher deutschen Sammlung findet man beispielsweise Werke von ihm? — hat man in den Räumen des Haager 'Künstlerverein »Pulchri Studio« im Haag eine große Gedächtnisfeier veranstaltet. Ungefähr 220 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen des Meisters sind hier vereinigt, die zusammen ein Bild von der Vielseitigkeit seines Schaffens geben. Außer Kirchen aus allen Perioden seiner Kunst findet man ländliche Interieurs, Bauernstuben und -scheunen,

Strandlandschaften, Refektorien von Klöstern und Konsistorienräume aus evangelischen Kirchen. Außer den meisten holländischen Museen haben auch die Königin und viele Privatleute und Kunsthändler eingesandt. Der Katalog ist mit besonderer Sorgfalt zusammengestellt; die Masse der Gemälde sind angegeben, Signaturen und auch die Namen der betreffenden Kirchen, sowie eventuelle Datierungen, auch wenn Abbildungen der ausgestellten Werke bestehen, wird das erwähnt. Der gut ausgestattete und mit einigen Reproduktionen geschmückte Katalog bildet so ein wichtiges Dokument in der Bosboom-Literatur. Erwähnung verdient ferner, daß der bekannte holländische dekorative Künstler R. W. Roland Holst, der auch den Umschlag für den Katalog entworfen und die Anordnung des Druckes bestimmt hat, ein feines, zu feines Plakat gezeichnet hat, das als Wandschmuck vortrefflich wirken würde, aber an einer Anschlagsäule wegen seiner vornehmen Zurückhaltung und Innigkeit neben den vielen grellfarbigen und marktschreierischen Genossen nicht zur Geltung kommt. Wir hatten leider keine Gelegenheit, die Ausstellung selbst zu sehen und wollen uns hier mit einem Referat über einen Vortrag begnügen, den der Direktor des Mauritshuis, Professor A. Martin, der mit Fräulein Marius mit der Herausgabe eines größeren Werkes über den Meister beschäftigt ist, vor kurzem im Haag über Bosboom gehalten hat. Bosboom begann seine Laufbahn im Atelier des Haager Malers B. van Hove, wo er wie sein Lehrer zuerst nur Stadtansichten malte und auch beim Malen von Theaterdekorationen behilflich war. Schon frühe zogen Bosbooms Arbeiten die Aufmerksamkeit auf sich und bald wandte er sich mehr und mehr dem Genre zu, das seine Spezialität werden sollte, den Kircheninterieurs, nicht nur weil ihn das besonders anzog, sondern auch durch den Beifall des Publikums dazu ermuntert. Im Jahre 1835 unternahm er eine Rheinreise und besuchte Düsseldorf, Köln und Koblenz, 1837 ging er nach Belgien und 1839 nach Frankreich, besonders nach Rouen. Besonders in der zuletzt genannten Stadt, sowie in den belgischen Städten, in Löwen, Antwerpen, Brüssel, Ypern, Dixmuiden hat er in den Jahren viel gezeichnet und gemalt. Seine ersten Lorbeeren holte er sich denn auch in Belgien; ein typisches Werk aus dieser Zeit ist das »Lux in Tenebris«, das jetzt auch auf der Gedächtnisausstellung hängt. In dieser Zeit steht Bosbooms Kunst noch ganz im Zeichen des Religiös-Sentimentalen und erst um 1845 tritt das rein Malerische in den Vordergrund seines Interesses; er wählt dann auch holländische Kirchen zu Motiven. 1846 wird Bosboom mit der Schriftstellerin Toussaint bekannt, die eine Menge auf gründlichen Studien beruhende historische Romane geschrieben hat, 1851 kam es zur Heirat. Daß Bosboom durch seine streng kalvinistische Frau »der Maler des Protestantismus« geworden sei, wie man wohl einmal gesagt hat, bestritt Martin. Im Gegenteil, sein Stoffkreis erweiterte sich zu dieser Zeit; 1850 besuchte er die Klöster in Brabant, und aus demselben Jahre stammt auch seine erste Synagoge. In dem Jahrzehnt von 1850 bis 1860 vollzog sich bei Bosboom der Übergang zu einer mehr modernen Auffassung und Malweise, die Technik wird breiter und das rein Malerische wird die Hauptsache. Der romantische Einschlag, der sich in seinen orgelspielenden Mönchen, Frühmessen und ähnlichen Vorwürfen verriet, verschwindet bald und damit auch die gebogene, abrundende Linie, der »chique« Stil; an ihre Stelle tritt eine kräftigere, strengere Zeichnung, die jedoch ihre große Feinheit nie verliert. Unzählige technische Schwierigkeiten hatte Bosboom in diesen Jahren zu überwinden. In vielen Fällen wollte ihm das noch nicht ganz gelingen, besonders in den großen Kircheninterieurs, in den Breitbildern, wofür sich im Städtischen Museum in Amsterdam und im Teylermuseum in Haarlem Beispiele finden. Diese Periode findet ihren Abschluß mit dem schönen Gemälde der Bakenesserkirche in Haarlem, die 1860 entstand, und die sich im Museum Fodor in Amsterdam befindet. In der Folgezeit erfährt das Programm Bosbooms eine neue Erweiterung; 1861 malte er auch zum ersten Male Bauerninterieurs. Die wichtigsten Werke der folgenden Jahre sind die Kirche zu Alkmaar und ein Klostergang in Cleve (1866), die Kirche in Trier (1871), die in Maasland (1873). In demselben Jahre (1873) entstanden seine Studien in Scheveningen; 1876 besuchte er Zuidlaren, Midwolde, Haren und Stedum. Im Jahre 1880 bezog er ein neues Atelier in der Veenlaan im Haag und dort entstanden die wundervollen Aquarelle und die Meisterwerke seiner letzten Zeit. Am 14. September 1891 starb der Künstler in seiner Vaterstadt. *M. D. H.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 37. 15. Juni 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der »Kunstchronik« (Nr. 38) erscheint am 29. Juni

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

II.[1])

Die englischen Zeitschriften kommen sehr regelmäßig heraus, nur erreichen sie uns oft erst nach längerer Zeit. Über das, was bis Ende 1916 erschienen ist, können wir sehr kurz sein, da wir dann in einem folgenden Aufsatz länger bei den Januar-, Februar- und März-Heften verweilen werden. Spätere haben wir noch nicht empfangen.

Unter den bekannten englischen Zeitschriften »Burlington Magazine«, »Connoisseur« und »Studio« ist das erste noch wie immer der gediegenste und enthält im allgemeinen die besten Aufsätze.

Der Charakter der englischen Zeitschriften ist noch ganz derselbe, wie vor dem Kriege. Sie richten sich wie immer hauptsächlich an den Sammler. Aufsätze über Einrichtungen von Museen, Erziehung von Kunsthistorikern und Künstlern, sowie andere prinzipielle Fragen, worüber man in deutschen Kunstzeitschriften so oft und so viel liest, findet man hier gar nicht. Auch kommen nur selten Veröffentlichungen von Archivalien vor. Daraus muß man aber nicht schließen, daß sie nichts Wissenschaftliches bringen; im Gegenteil, man findet hier manches Interessante zur Gemäldekunde und ausgezeichnete Beiträge zur Kenntnis verschiedener Arten von Kleinkunst. Von Plastik ist nur selten die Rede.

Nirgendwo hat sich das Sammlerwesen so stark entwickelt wie in England, diesem von altersher reichen Land, das schon so früh angefangen hat, die Kunst aller Länder, von Ost und West, Nord und Süd, an sich zu ziehen. England besitzt nicht nur so manche große Sammlung, sondern auch eine stattliche Anzahl von Einwohnern, die ein oder mehrere gute Gemälde, einige interessante Möbel, Porzellan oder Fayencen usw. ihr eigen nennen, oder die eine mehr oder weniger umfangreiche Sammlung besitzen, etwa von Zeichnungen, Kunstdrucken, Radierungen, Münzen, Spitzen, Waffen oder Stickereien. Was hier alles in den oft entferntesten Ecken versteckt ist, hervorzuholen und in weiteren Kreisen bekannt zu machen, ist eine dankbare Aufgabe, deren sich die meisten englischen Kunsthistoriker widmen. So veröffentlicht im Oktoberheft des Burlington Magazine der finnische Schriftsteller, Tancred Borenius, der schon seit Jahren in London über Kunst arbeitet, zwei norditalienische Zeichnungen aus der Sammlung von Sir Edward Pointer, Bart. P. R. O. Die eine, in roter Kreide, stellt zwei Gruppen von Geistlichen dar und rührt von Carpaccio her, die zweite, die Studie einer stehenden Frau, ist von Bartolomeo Mantegna. Das Novemberheft enthält einen sehr interessanten Aufsatz über Porträts von Carlo Dolci und S. van Hoogstraten von Lionel Cust und Archibald Malloch vom »Canadian Medical Corps«. Der letztere hat am 15. März 1916 in der »Royal Society of Medicine« über die historisch gewordene Freundschaft von Sir John Finch (1626 – 1682) und Sir Thomas Baines (1622—1684) gesprochen, die in einem Grab zusammen in der Kapelle von »Christ College« in Cambridge liegen. Während ihres Aufenthaltes in Toscana wurden ihre Bildnisse von Carlo Dolci gemalt, wie uns dessen Biograph Baldinuzzi in seiner »Notizie de Professori del Disegno« (Ausg. von 1717) mitteilt. Die beiden Bilder sind Eigentum von Mr. Finch und hängen in seinem Hause in Buxley-on-the-Hill. Ebendort hängt noch ein anderes interessantes Bild, worauf man Sir John Finch in seine Studien vertieft sitzen sieht im säulenumrahmten Eingang eines großen Gebäudes. Wahrscheinlich ist dies Gemälde das Gegenstück des in der Haager Galerie bewahrten Bildes von Samuel van Hoogstraten. Das Haus ist ein ähnliches; statt des Herrn steht hier aber eine Dame, die einen Brief liest, im Vordergrund, noch weiter vorne ein Hund. Der Dordrechter Maler van Hoogstraten hat von 1622—1666 in London gearbeitet. Captain Malloch vermutet nun, daß die im Haager Bild porträtierte Dame eine Schwester von Sir John Finch ist: Anne, Frau von Edward Conway. Diese Dame war, wie die beiden Freunde, eine Schülerin von Henry Moore, dem Platonisten aus Cambridge, und galt für sehr gelehrt. Im November 1653 war Finch in Padua, und wir wissen, daß er damals ein Porträt seiner Schwester aus Holland erwartete. Hoogstraten war in diesem Jahre wieder zurück in Dordrecht, nach seiner Reise nach Rom und Wien. Anne Finch hatte sich 1651 verheiratet, und 1653 war sie in dem Alter, wie wir sie im Porträt wiedergegeben finden. 1662 waren Finch und Hoogstraten beide in London, und Linoel Cust vermutet, daß damals das Gegenstück bestellt worden ist.

Ebenso wie die deutschen Kunstgelehrten sich dafür interessieren, was ihre Feinde in wissenschaftlicher Beziehung leisten, so hat auch das Burlington Magazine es für nötig gefunden, seinen Lesern Referate aus den deutschen Zeitschriften zu bieten. Wir finden im Novemberheft kurze Übersichten des Inhaltes deutscher Fachblätter. In derselben Nummer schreibt Sir Martin Conway über die »Kreuzabnahme« von Gerard

1) Vgl. auch Nr. 35 und 36.

David im Kunsthandel bei Colnaghi und Obach. Das wundervolle Bild, das hier ausgezeichnet reproduziert ist, kennt man schon aus den Aufsätzen im Burlington Magazine von Januar und September 1905, in den Monatsheften von 1913 (S. 273), und aus Bodenhausens »ausgezeichnetem Buche«.

Was wir im vorigen Aufsatz von den italienischen Zeitschriften sagten, können wir, im Gegensatz zu den französischen, auch von den englischen sagen: kein Wort verrät kleinlichen Feindeshaß, der bis in die wissenschaftlichen Arbeiten eingedrungen wäre.

Ohne irgend einen Vorwurf an die Feinde finden wir in diesem Heft die Zerstörung des Deckengemäldes von Piazzetta in der Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig publiziert. Tancred Borenius, von dem der Aufsatz herrührt, erzählt, daß die meisten Kunstwerke dieser Kirche, auch die Glasmalereien, längst in Sicherheit gebracht waren, was jedoch mit dem Deckengemälde nicht möglich gewesen sei. Der Verlust ist um so schmerzlicher, als wir kein anderes Deckengemälde von Piazzetta besitzen. Eine Abbildung der Apotheose von St. Dominic ist beigefügt.

Paul Buschmann schreibt über Zeichnungen von Cornelis Bos und Cornelis Floris. Unter den neu herausgekommenen Büchern wird eins erwähnt von Mr. A. J. Koop, vom Victoria- und Albert-Museum in London, und von Mr. Hogetarō Inada von Kiōto über japanische Namen und wie man sie lesen muß.

Im Dezemberheft findet man zuerst eine Photographie der Madonna mit dem Kinde von Piero di Cosimo, z. Z. im Kunsthandel bei Duveen Bros. und vorher in der Sammlung von Mr. A. E. Street; 1904 war es auf der Winter-Ausstellung im Burlington House. Dr. Knapp erwähnt es in seiner Monographie über Piero di Cosimo (1899). Herbert Cescinsky schreibt über die bekannten englischen Möbel-Künstler Thomas Chippendale und George Hepplewhite. A. van de Put weist einen Fehler in Berensons Katalog der Sammlung von Mr. P. A. B. Widener nach. Die Porträtbüste eines alten Kriegers wird hier dem Francesco Buonsignori (1455?—1519) zugeschrieben. Vom Dargestellten sagt Berenson, daß er ihn nicht identifizieren kann mit einem ihm bekannten Gonzaga, daß er aber doch wahrscheinlich dieser Familie angehöre. A. van de Put erkannte das Emblem der Sforzas und konnte so den Krieger als Francesco Sforza identifizieren. Die Züge des Bildes stimmen mit denen der Büste in Bas-Relief im Bargello überein (Abbildung bei M. G. Clausse, »Les Sforza et les arts en Milanais« pl. III). Auf der Medaille des Sperandio auf Francesco Sforza erscheint der Herzog in ungefähr derselben Rüstung wie auf dem Widenerschen Porträt und dürfte auch ungefähr im selben Alter stehen. In Arbeiten wie diesem Katalog sollte viel besser auf die Familienwappen, die soviel zur Identifikation des Dargestellten beitragen können, geachtet werden. Lionel Cust schreibt über das neu restaurierte Bild im Buckingham Palace, »Die Geliebten«, das entweder Tizian oder Giorgione zugeschrieben wird. Es gibt viele Variationen davon. Verschiedene Kenner halten das Exemplar der Casa Buonarotti in Florenz für das Original. Auch gibt es noch eins, das aus einer Sammlung in Pesaro stammt und später dem holländischen König gehörte; wahrscheinlich ist dies dasselbe Gemälde, daß sich nun bei Mr. Godfrey Clark in Tal-y-Garn, Llantrissant, Glamorgan, befindet, dessen Vater Mr. George T. Clark, F. S. A. es durch Sir Henry Layard erworben hat. Vor kurzem wurde nun in Bergamo, in der Sammlung von Signor Cereza eine Ambrogio Figino (1550—1595) signierte Kopie entdeckt. Lionel Cust glaubt, daß dieses Bild nach dem Buckinghamer Exemplar gemalt ist. Signor Achille Locatelli Milesi, der im »Emporium« vom April 1916 (einer in Bergamo erscheinenden Zeitschrift) über die neue Entdeckung geschrieben hat, meint daß die Komposition von Giorgione herrührt; er sieht das Londoner Bild als das interessanteste der verschiedenen Exemplare an, glaubt aber, daß alle auf ein unbekanntes Original zurückgehen. Lionel Cust hält es immer noch für möglich, daß der englische König wirklich das Original von Tizian besitzt, das van Dyck 1622 in Venedig gesehen hat.

Neben dem stattlichen Burlington Magazine steht der Connoisseur mit seinen (nicht immer schönen) Farbendrucken und dem weißen glänzenden Papier. Von den drei Zeitschriften Burlington, Studio und Connoisseur, über die hier referiert wird, entspricht die letzte am besten dem Geschmack des englischen Publikums. Für die farbigen Reprodruktionen wählt man am häufigsten etwas süßliche Darstellungen, denn wie in ihrer Literatur, so bevorzugen die Engländer auch in der bildenden Kunst das Sentimentale. Auch werden hier viele Bildnisse von Mitgliedern altbekannter englischer Geschlechter veröffentlicht, denn die Engländer interessieren sich ganz besonders auch für die höchsten Kreise ihres Landes. (Man denke nur an Zeitschriften wie »Sketch« und »Graphic«, wo über die Hochzeiten dieser Familien lang und breit berichtet wird, von wem »er« der Sohn, Enkel oder Vetter und mit wem alles »sie« verwandt ist). Der Connoisseur unterrichtet nun regelmäßig über deren Wohnsitze, Sammlungen usw. Daß dabei auch vieles ist, das auch den ernsten Kunsthistoriker interessiert, versteht sich von selbst.

Der Herausgeber, C. Reginald Grundy, berichtet in zwei Aufsätzen im September- und Oktoberheft des vorigen Jahres von dem »Mansion House« und der Sammlung des jetzigen Lord Mayors Sir Charles Cheers Wakefields. Verschiedene Bilder von Nicolaes Maes, Sir Peter Lely, Sir Godfrey Kneller, Cornelis Janssen, Thomas Gainsborough, Wheatley und Morland sind dabei abgebildet; auch das Porträt eines alten Mannes, das »Rembrandt 1664« signiert ist. Von diesem Bilde, das im zweiten Rembrandt-Band von Rosenberg (Klassiker der Kunst) nicht erwähnt ist, wird gesagt, daß das Licht im Mansion House es nicht gestattet, das Bild so gut zu examinieren, wie man wohl möchte, und daß es dadurch unmöglich sei, zu sagen, ob es später übermalt ist oder nicht. Es sieht aus, als ob es vor einiger Zeit gereinigt worden wäre und dabei einige seiner ursprünglichen Qualitäten verloren hätte.

Ein anderes interessantes Bild ist die Kopie von Gainsborough nach van Dyck, die uns König Karl I. zu Pferde zeigt. Es ist aber keine Kopie nach dem großen Bilde in der National Gallery, sondern nach der farbigen Studie dafür in der kgl. Sammlung. Gainsborough hat hier aber so wenig Van Dyck nachgeahmt und so seine eigenen Auffassungen gegeben, daß man es nie für ein Original von Van Dyck halten wird. Diese Bilder sind aber nicht das einzige Interessante im Mansion House. So finden wir z. B. auch die wunderschöne Kette des Lord Mayors abgebildet, die schon Sir John Alleyn, Lord Mayor von 1535, getragen hat, der sie der Stadt geschenkt hat, damit sie auch seine Nachfolger schmücken solle. Wahrscheinlich hat Sir John Alleyn die Kette von seinem König bekommen. Auf die uralten Rechte der Stadt London deuten die Schwerter des Lord Mayors, die hier auch abgebildet sind.

Die berühmte Miniaturen-Sammlung des Herzogs von Buccleuch im Montagu House, die bisher nur einige Male gezeigt worden ist, wurde von dem jetzigen Herzog dem Viktoria- und Albert-Museum leihweise zur Ausstellung überlassen. H. M. Cundell, J. S. O., F. S. A. hat über zwei Aufsätze geschrieben, die mit vielen Illustrationen versehen, im September- und Novemberheft herausgekommen sind. Abgebildet sind u. a. »Lord Abergavenny« von Holbein, ein Selbstbildnis von Holbein, »James II, und »John Milton« von Samuel Cooper und die Familie Ludwigs XVI. von Frankreich durch J. B. J. Augustin.

Im Dezemberheft werden uns schöne, mit Malereien geschmückte Möbel gezeigt, alle englischer Herkunft und vom Ende des 18. Jahrhunderts. Frank Gibson schreibt über französische Stiche aus dem 18. Jahrhundert nach Jean Baptiste Simeon Chardin.

Widmen sich Burlington Magazine und Connoiseur der alten Kunst, so trägt das Studio hauptsächlich dem Interesse für die modernen Leistungen auf dem Gebiete der bildenden Künste, der angewandten Kunst und der Architektur Rechnung. Im Novemberheft berichtet Manson über die Gemälde Lucien Pissarros. Hierauf folgt eine ausführliche Besprechung der Ausstellung angewandter Kunst im Burlington House, die in der folgenden Nnmmer fortgesetzt wird. Bei einem Aufsatz über den Maler Pilade Barbieri sind mehrere seiner flotten Bildnisse reproduziert. Übrigens enthält diese Nummer noch einen Brief aus Tokyo über die jährliche Ausstellung der Meiji Kaigaka im Myeno-Park in Tokyo.

In der Dezemberlieferung finden wir einen Nachruf für Harpignies von Frederic Lees, wobei mehrere seiner Werke in ausgezeichneter Weise reproduziert sind; hauptsächlich hat man dafür Aquarelle gewählt. Abel Torcy schreibt über die Sammlung moderner Kunst des Herrn Sam Wilson in Leeds, dabei ein Farbendruck nach Brangwyns »Old Kew Bridge« und Abbildungen nach William Orpen und Georges Clausen.

Die flämisch-holländische Zeitschrift »Onze Kunst« unter Leitung von Dr. P. Buschmann hat ihre Redaktion gleich nach dem Ausbruch des Krieges von Antwerpen nach London verlegt und setzt dort ihre Arbeit in gewöhnlicher Weise fort. Zu ihren treuesten Mitarbeitern gehört noch immer der Direktor der Rotterdamer Städtischen Galerie F. Schmidt-Degener. In der Juli- und August-Nummer 1914 hat er mit einer Serie von Aufsätzen über »Das genetische Problem der Nachtwache« begonnen. Die weiteren Fortsetzungen findet man im März- und August-Heft 1916, und in der Januar- und April-Nummer von 1917. Auf diesen interessanten Artikel werden wir später im Zusammenhang zurückkommen. Professor Jan Six in Amsterdam schrieb im Oktoberheft über Frans Hals aus Anlaß der Ausstellung im dortigen Reichsmuseum. Man hat bekanntlich eine Zeitlang dessen ganzen Besitz an Gemälden des großen Haarlemer Meisters in einem Saal vereinigt bewundern können. Aus der reichhaltigen Sammlung des Amsterdamer Kupferstichkabinetts hat W. Steenhoff einige Landschaften von Jan van de Velde hervorgehoben. Ary Delen hat dem im Alter von 33 Jahren in Amsterdam gestorbenen belgischen Maler und Bildhauer Rik Wouters einen Aufsatz gewidmet. »Die junge belgische Malerei«, so schreibt Delen, »verliert in ihm ihre schönste und stärkste Kraft; seine Freunde trauern um ihn als dem herrlichsten, dem edelsten aller Menschen«. Nach dem Fall von Antwerpen wurde er mit seinem Regiment in Holland interniert. Augenscheinlich gesund kam er dort an. Ob er wirklich, wie man behauptet, im Internierungslager in Zeist schwindsüchtig geworden ist, oder ob er diese Krankheit schon längst mit sich herumtrug, wissen wir nicht; aber sicher ist, daß der Krieg mit seinen Ermüdungen und Aufregungen sein Leben vorzeitig beendet hat. Die Februar-Nummer von 1916 enthält einen sehr enthusiastischen Aufsatz von D. A. Pit über ihn. Jacques Mesnil schreibt in der November-Lieferung über einige flämische Pietàs und den Eindruck, den diese seiner Zeit in Italien gemacht haben. Mehrere Gemälde von Quinten Massys, Willem Key, Gerard David und Rogier van der Weyden sind dabei reproduziert. Einem Freund von Rik Wouters, dem Maler Willem Paerels, ist der reich illustrierte Aufsatz von Louis Piérard im Dezemberheft gewidmet. Frau H. M. Moogewerff-Tamminen beendet hier ihre im Juniheft begonnenen Beiträge über flämische Goldschmiede in Rom im 16. und 17. Jahrhundert. Mit einzelnen Besprechungen über Ausstellungen in Amsterdam wird der Jahrgang abgeschlossen.

Über die Brücke »Onze Kunst« kommen wir von den englischen zu den holländischen Zeitschriften, »Oud-Holland«, »Bulletin van den Oudheidkundigen Bond« und »Oude Kunst«. Sind die ersteren von mehr reinwissenschaftlichem Interesse, so bemüht sich die letztere nebenbei, einem weiteren Publikum Kenntnis und Liebe für bildende und angewandte Kunst beizubringen und entspricht damit einem großen Bedürfnis eines großen Teils des holländischen Publikums. Im Oktober 1916 ist sie in ihr zweites Lebensjahr getreten. Dr. Elisabeth Neurdenburg, die im vorigen Jahrgang schon drei Aufsätze über die Sammlung Delfter Fayence, die von der Familie Loudon dem Amsterdamer Reichsmuseum geschenkt worden

war, veröffentlich hat, beendet diese Serie im ersten (Oktober-)Heft des neuen Jahrganges.

Die vielen Abbildungen geben nur einen schwachen Eindruck von der wundervollen Pracht dieser ausgewählten Sammlung. Mit großem Interesse wurden die Aufsätze von Professor W. Martin über Konservieren und Restaurieren von alten Gemälden aufgenommen. Der Verfasser sagt ausdrücklich, daß man seine Beiträge nicht als Anleitung beim Restaurieren ansehen dürfe; er will nur warnen: 1. vor dem Restaurieren, solange als es nicht unbedingt nötig ist; 2. vor dem Nicht-Restaurieren im Falle der Notwendigkeit, und 3. vor dem schlechten Restaurieren. In mehreren Abbildungen werden verschiedene Resultate gezeigt und auch das Verfahren deutlich gemacht. Professor Martin spricht u. a. auch über den Einfluß der öffentlichen Meinung auf das Ansehen der Bilder. Man hat sich an die gelbe Schicht, die die alten Gemälde fast ohne Ausnahme bedeckt, gewöhnt. Nimmt man diese fort, zeigt man dem Publikum das Bild, so wie es aussah, als es fertig aus dem Atelier des Malers kam, dann glauben die Laien, das Bild sei verdorben, nur weil nach dem heutigen Geschmack das Bild samt dem gelben Ton angeblich schöner ist. Dadurch sind die Museumsdirektoren wohl oder übel gezwungen, nach der Reinigung ein Gemälde wieder mit einem bißchen gelben Firnis bedecken zu lassen. Man muß hier wählen zwischen »Wahrheit« und »Schönheit«; das Publikum bevorzugt die letztere. Daraus glaubt Professor Martin auch erklären zu können, daß man Rembrandts berühmtestes Bild, »Die Nachtwache«, nicht energischer anfaßt, trotzdem das eigentlich notwendig wäre. Seiner Meinung nach müßten die Firnislagen dieses Bildes, soweit sie krank sind, entfernt werden und mit ihnen alle sich darauf und dazwischen befindlichen Retuschen und Übermalungen. »Und was würde man dann zu sehen bekommen?« fragt der Verfasser, und seine Antwort lautet: »Ein etwas weniger goldgelbes, aber darum noch kein kühles, ja immer noch ein stark leuchtendes Gemälde, mit viel mehr Tiefe, weil es wieder durchsichtig ist. Unter dem schmutzigen Netzwerk von Sprüngen und Rissen und den Partien von braunem abtriefendem Firnis würde die unverletzte reine Malerei von Rembrandt hervorkommen«.

Aus dem Dezemberheft heben wir noch den Aufsatz über die Ausstellung von japanischen Lackarbeiten im Ethnographischen Museum in Leyden hervor, dessen erster Teil (die historische und ästhetische Einleitung) von T. B. Boorda, der zweite von Dr. M. W. de Visser herrührt.

Die Zeitschrift »Oud Holland«, unter Leitung von Dr. A. Bredius, früher Direktor der Haager Gemäldegalerie, und Dr. H. E. van Gelder, Archivar und Direktor des städtischen Museums im Haag, hat ihren alten Charakter behalten. Dr. Bredius veröffentlicht hier regelmäßig seine Funde in den niederländischen Archiven. Von Bredius' Aufsätzen im Bande 1916 scheint uns der über italienische Gemälde 1672 von Haager und Delfter Malern beurteilt am interessantesten. Der Utrechter Archivar Dr. M. S. Muller schlägt als möglichen Geburtsort des berühmten Malers Mabuse Wyk-bi-Duerstede vor. Ein gewisser Jakob van Maubeuge wird 1461 als im Dienste von Bischof David von Burgund stehend erwähnt, der auf der Bucht Duerstede, in der Nähe des heutigen Städtchens Wyk bei Duerstede residierte. Dieser Jakob hatte viele Kinder, und Dr. Muller meint, daß es nicht unwahrscheinlich ist, daß sich unter denen ein um 1470 geborener Junge befand, der als Johannis de Maubeuge (Mabuse) berühmt werden sollte. Wir wissen, daß der Admiral Philips von Burgund, Halbbruder von Bischof David, sein Gönner war. Wenn wirklich dieser Jakob von Maubeuge des Malers Vater ist, so ist uns dadurch auch klar, wie er den Weg zu seinem Mäzen gefunden hat. In diesem Fall hatte der Maler zwei Brüder im Kloster auf dem Sankt Agnietenberg bei Zwolle, wo auch Thomas à Kempis, der Verfasser der »Imitatio Christi«, geweilt hat. — A. W. Weißmann gibt Beiträge zur Kenntnis des Baues und der Einrichtung der St. Bavo-Kirche in Haarlem.

Professor Dr. W. Martin, Direktor der Haager Gemälde-Galerie im Mauritshuis, hat nachgewiesen, daß Willem Buytewech, den wir bisher nur als Zeichner kannten, auch gemalt hat, und daß verschiedene Gemälde, die bisher dem Dirck Hals zugeschrieben werden, von seiner Hand sind, so auch das Bild im Museum in Budapest, das sich vorher in der Sammlung Hoscheck in Prag befand.

Die dritte holländische Zeitschrift, das »Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond«, wird redigiert von dem Leidener Archivar Mr. Dr. J. C. Overvoorde und Herrn A. O. van Kerkwyk. Es liegt im Wesen dieser Zeitschrift, daß dort am meisten die theoretischen und praktischen Fragen über Denkmalpflege, über Katalogisierung von Kunstwerken usw. erörtert werden. Der Bundestag wurde dieses Jahr in Hoorn abgehalten. Das Juni-Heft ist ganz der Beschreibung dieses hübschen alten Städtchens gewidmet. *V.*

DRESDNER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Dresden hat in diesem Sommer zwei besondere Kunstausstellungen zu verzeichnen: die Künstlervereinigung Dresden tritt zum dritten Male mit einer gewählten Ausstellung in der neuen städtischen Ausstellungshalle an die Öffentlichkeit, nachdem sie im vorigen Jahre zuerst Gemälde und Plastik, dann Graphik vorgeführt hat; die Dresdner Kunstgenossenschaft veranstaltet gleichzeitig eine umfängliche Ausstellung in sämtlichen Räumen des akademischen Gebäudes, in dem für gewöhnlich der Sächsische Kunstverein heimt. Während die Künstlervereinigung so gut wie alle vorwärts drängenden Kräfte der Dresdner Künstlerschaft in sich vereinigt, sieht man bei der Kunstgenossenschaft im ganzen mehr die in bewährten Bahnen gehenden Künstler.

Die Ausstellung der Künstlervereinigung ist wieder in den zehn so ansprechenden sonnenhellen Räumen der neuen städtischen Ausstellungshalle untergebracht,

in denen Hans Erlwein sein raumschaffendes Künstlertum zum letztenmal so erfolgreich bewährt hat. Sie umfaßt nicht mehr als 187 Gemälde und 25 Bildwerke, und diese sind mit dem gewohnten Geschmack und künstlerischen Feinsinn verteilt und aufgehängt, so daß schon der bloße Aufenthalt in den Räumen auch ohne eingehendere Vertiefung in die Kunstwerke zum Genuß wird. Nur wenige auswärtige Künstler, wie Hans Thoma, Wilhelm Steinhausen, Richard Pietsch, Landenberger, Hans von Volkmann und der verstorbene Waldemar Rösler sind mit vereinzelten, schon bekannten Werken beteiligt, im übrigen bestreiten nur Dresdner selbst die Ausstellung, so daß sie ein gutes Gesamtbild des gegenwärtigen Schaffens in Dresden ergibt, wenngleich über mehr als die Hälfte der Mitglieder der Vereinigung meist wegen Kriegsdienstes ferngeblieben sind.

Robert Sterl und Otto Gußmann, deren Bilder mit Pechsteins kleinem Ruderboot und Waldemar Röslers (†) farbig reichbewegten Frühlingslandschaften in einem Raume vereinigt sind, zeigen wieder ihre reife Meisterschaft. Sterl vor allem in seinen bekannten Stoffgebieten: da ist eine Szene aus der Oper Ariadne auf Naxos von Richard Strauß unter der Leitung Ernst von Schuchs so lebendig und musikalisch stimmungsvoll aufgefaßt, wie nur je eines dieser Art Gemälde Sterls; dann drei Szenen aus der Arbeit der Steinbrecher im sächsischen Elbsandsteingebirge, wie sie die gewaltigen Blöcke mit eisernen Stangen wuchtend heben: Bewegung, helles Licht und der Farbendreiklang grau, weiß, dunkelrotbraun sind mit höchster Meisterschaft knapp und überaus wirksam im Augenblickseindruck malerisch zusammenfaßt. Überaus reizvoll ist dann das Wolgaschiff mit den bunten bewegten Gestalten auf der weiten schimmernden Wasserfläche, und prachtvoll im Rhythmus seiner Bewegung und in der Kraft der leuchtenden Farbe der vom Himmel scharf sich abhebende russische Lastträger. Otto Gußmann, dessen Stärke mehr im stilistisch Dekorativen nach Farbe und Linie liegt, bringt u. a. ein ausgezeichnet gelungenes lebendiges Selbstbildnis, das prickelnde Bildnis einer Dame in weißem Pelz und ein sitzendes Mädchen in buntfarbigem Gewand; er überrascht auch durch eine schlichte stimmungsvolle Dorflandschaft in Abendsonne. Zu der meisterlichen Stilistik in Linienführung und farbiger Schmuckwirkung tritt in diesen Bildern eine herbe Geistigkeit, die wohl einen Fortschritt in Gußmanns Schaffen bedeutet.

Ein ganzer Saal ist Max Feldbauer eingeräumt, der neuerdings an der Dresdner Kunstgewerbeschule wirkt; mit 20 Bildern seiner bekannten Art bewährt er seine farbige Meisterschaft. Offenbar ist er an der genannten Schule in eine Stellung gekommen, wo seine Fähigkeiten den besten Erfolg bringen werden. Auch Otto Hettner stellt sich mit schon bekannten Bildern, darunter den in rhythmischem Linienfluß stilisierten Niobiden und einem Landschaftsidyll als neuer Dresdner vor. Paul Rößler bringt in der Steinigung (des Stephanus) in fünf lebensgroßen Figuren eine monumentale Malerei von eindringlicher Kraft in gehaltener Linienführung und starkem Farbenklang, in dem Bildnis einer Frau nebst ihrem Kinde ein farbig eigenartiges Stimmungsbild. Emanuel Hegenbarths Pferdeschwemme und Sandfuhrwerk sind erneute Zeugnisse seiner starken Kunst farbiger bewegter Tiermalerei. Von Ferdinand Dorsch sehen wir Geschmückte Frauen, Aschermittwoch, Sommerfest im Park und das Bildnis seiner Frau, Bilder von reicher bunter Farbigkeit; von Eugen Bracht, der am 3. Juni seinen 75. Geburtstag gefeiert hat, mehrere Landschaften wie die Eichen am Meer, Steinbruch im Schnee, Weg durch Kornfelder und Dunkle Allee, die alle seine gefestigte Kunst einer persönlichen geschmackvollen Auffassung in ungebrochener Kraft bekunden; von Fritz Beckert die gewohnten Innenräume, wie Das tote Zimmer, Alte Stuben u. ä., die als ansprechende Kabinettsbilder ihren Wert haben; von Cilio-Jensen einige weibliche Bildnisse, die mit flotter Großzügigkeit einen eigenen Farbenreiz verbinden; von William Krause zwei ansehnliche Bilder aus der modernen Großindustrie: Stahlguß und Schichtwechsel, die in ihrem stofflichen Gegenwartswert eine willkommene Abwechselung in das Gesamtbild der Ausstellung bringen. Besondere Hervorhebung verdient Richard Drehers Landschaft in goldiggelb leuchtender sommerlicher Pracht, die vom Studium van Goghs herkommt und dessen Ergebnisse in eigener Farbensprache überaus wirksam zusammenfaßt. Dreher, dem wir auf immer neuen Wegen als vorwärts Strebendem begegnen, leistet und verspricht weit mehr als der sich grotesk gebärdende Felix Müller, dem die Künstlervereinigung durch Sperrung der Ausstellung auf einige Jahre Gelegenheit zu ernsterem Studium geben sollte. Auch August Böckstiegel ist mit seinem farbigen Feuerwerk noch nicht weiter gekommen; nur das Bildnis Felix Müllers im Garten zeigt Ansätze zu weiterer Entwicklung. Neben Dreher stehen mit vorzüglichen Proben ihrer Kunst: E. Buchwald-Zinnwald, dessen Sonniger Tag in Zinnwald die herbe Kraft des sächsischen Erzgebirgs, und Paul Wilhelm, dessen Pionierpark Cirey die weiche blonde nordfranzösische Landschaft vortrefflich zur Geltung bringt. Otto Langes Rote Brücke zeigt nicht ohne Erfolg Streben nach moderner Auffassung in Stoff und Auffassung. Wilhelm Rudolphs temperamentvoller Kampf lehnt sich geschickt an Trübner an. Eigenes, wenn auch noch nicht Geklärtes hat dagegen Adolph Jentsch zu sagen in seiner »Betrachtung«: einem wunderlichen Manne, der vor einem kriegerischen Trümmerfeld steht, während in den Lüften die Mutter Maria mit dem Jesuskind erscheint, und mit dem Kniestück eines Mannes, dessen Hintergrund das Dresdner Stadtbild bildet. Nennen wir noch den anmutigen Feldblumenstrauß von E. Richard Dietze, je ein ansehbares Bildnis von Fritz Stotz, von Georg Gelbke und von E. Müller-Gräfe (Selbstbildnis), dann die feintonige Alte Allee bei Dresden von Fritz Kunz und Otto Altenkirchs sonnigen Steiermühlenteich, so haben wir wohl alles Hervorragende von den Dresdner Gemälden wenigstens genannt.

In der Plastik bietet Georg Wrba mit seinen Bildnisköpfen weitaus das Beste und schlechthin Vollendete. Die Büsten der Herren Dr. Max Emden, Dr. Robert Heindl, Geh. Baurat Dr. Karl Schmidt und der Frau Wrba sind überaus feinfühlige Wiedergaben innerlichen Wesens, wobei eine Fülle von Einzelheiten zum geschlossenen Gesamteindruck meisterhaft zusammengefaßt sind. Trotz überzeugender Wahrheit sind diese Köpfe weit entfernt von der bloßen schlagenden Ähnlichkeit, sondern Abbilder von Persönlichkeiten, die auf ein erhöhtes Sein gestellt sind. Daß der Künstler dabei den Eindruck des Natürlichen beizubehalten weiß, ohne die Dargestellten zu Helden zu machen, daß er sie vielmehr nur zu ihrem eigenen Ideal emporgehoben hat, ist eben sein Geheimnis, wie auch die Beschränkung auf den Kopf ihn bei seinem Bestreben, das Wesenhafte scharf herauszuheben, wirksam unterstützt. Neben den Wrbaschen treten die Büsten von H. van Ophemert, Edmund Möller und Artur Lange zurück, wenngleich auch unter ihnen recht Gutes zu finden ist. Möller hat überdies das beherrschende Hauptstück des Hauptsaals der Plastik geliefert: eine Tänzerin, deren in ruhigem Fließen bewegter Körper einen reizvollen Umriß bildet. Warum freilich gerade eine Tänzerin ohne Arme gebildet werden soll, ist nicht recht einzusehen. Weiter stammt von demselben die ernste Gruppe einer Mutter mit Kind, von Artur Lange das Modell eines stilgerecht für Stein gedachten Mädchens, das sein Haar kämmt, in leichter wohl beobachteter Bewegung. Der Tierbildner Otto Pilz bringt eine gut durchgebildete Kentaurengruppe, eine Gruppe von aufrechtstehenden prächtigen Zirkushengsten und eine Europa auf dem Stier in Holz. Auch die Gruppe Kronenkraniche von Hermann Fritz ist erwähnenswert, und schließlich darf Felix Pfeifers weibliche Figur im »Frühlingsschauer« als eine gute Arbeit bezeichnet werden.

Die Ausstellung als Ganzes macht der Künstlervereinigung Dresden, zumal wenn man die Schwierigkeiten bedenkt, die der Krieg mit sich bringt, alle Ehre.

WETTBEWERBE

Wettbewerb für Bildhauer. Den alljährlichen Wettbewerb für Kleinplastik schreibt im Auftrage des Ministeriums des Innern der Akademische Rat der Dresdener Kunstakademie aus. Es handelt sich um künstlerische Arbeiten der Innen- und Kleinplastik, die sich zur Aufstellung in Innenräumen öffentlicher Gebäude eignen. Die Arbeiten sind in echtem Stoff — Bronze, Zinn, Marmor, gebranntem Ton, Porzellan usw. — einzureichen und zwar bis 20. Oktober 1917 mittags 12 Uhr beim Hausinspektor der Kgl. Kunstakademie zu Dresden, von dem auch die näheren Bedingungen bezogen werden können.

AUSSTELLUNGEN

Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1917. Den Glanzpunkt der diesjährigen Ausstellung, die sich sonst im allgemeinen, wie auch diesmal, nicht gerade über einen bestimmten Durchschnitt erhebt, bildet die große Sonderausstellung des neuen Karlsruher Akademieprofessors Hans Adolf Bühler. Hervorgegangen aus der Schule von Schmid-Reutte und Thoma, erscheint uns der phantasie- und poesiebegabte junge Meister, der es mit seiner Kunst sehr ernst und streng nimmt, als der charaktervolle, herbe Verkünder einer neuen, durchaus monumentalen, gedanken- und empfindungsschweren Richtung, die dabei aber das formale Element und den Farbenreiz keineswegs hintanstellt. Dies erweisen deutlich seine großen Kompositionen aus der Nibelungen- und Herlingensage, aber auch seine tiefempfundenen Bildnisse — in erster Reihe sein schönes Selbsporträt — wissen davon rühmlichst zu zeugen. Auch als Radierer und Figurenplastiker in Majolika versteht der vielseitig begabte Künstler Hervorragendes zu schaffen. In gewisser Weise verwandte Züge mit Bühler zeigt auch die Kunst seines alemannischen Landsmannes: Albert Henselmann-München, namentlich in dem »Bonifazius-Zyklus« und den gewaltigen »Kampf-Kompositionen«, sowie der koloristisch sehr feinen, meisterhaften »Kreuzabnahme«, daneben besitzt er aber auch eine Bühler gänzlich abgehende humoristische Ader, wie seine übermütig drolligen Oberländer ebenbürtigen »Kriegsepisoden« schlagend beweisen. Hierher gehört auch die köstliche »Versuchung des hl. Antonius« von Wohlgemuth-München. Lichtenberger, Goossens und Reifferscheid-Berlin, sowie der bekannte Ferd. Dorsch-Dresden zeigen sich als Meister in fein beleuchteten Salon- und Gesellschaftsstücken, Samberger und Julo Fehr-München, Gußmann-Dresden, Kapell und Landenberger-Stuttgart, Hans Unger-Dresden, Beecke-Straßburg, Haueisen-Frankfurt und W. Trübner und seine Schüler Grimm und Graeser als hervorragende Meister der Porträtkunst. Die Landschaft repräsentieren hauptsächlich Langhammer und Phil. Frank-Berlin, der jüngst verstorbene Franz Hoch, Sieck, Alb. Wenck-München, Pötzelberger und Eckener-Stuttgart, Claudius-Dresden und die bekannten Karlsruher: Conz, Segewitz, Biese, Dahlen, von Volckmann, Göbel, Wallischek, Link, Göhler, O. Graf neben den Hauptmeistern Thoma, Dill und dem kürzlich verstorbenen Schönleber. Sehr bemerkenswert ist die von jeher reich ausgestattete prächtige graphische Abteilung mit den neuesten Blättern von Slevogt, Liebermann, Orlik, Hans Meid, Kainer-Berlin, Bühler, Riedel und Conz-Karlsruhe, um nur die hervorragendsten unter den vielen trefflichen deutschen Griffelkünstlern der Gegenwart hier zu nennen. Etwas spärlich ist dagegen die plastische Abteilung ausgefallen, die neben recht guten Arbeiten von Berman und Behn-München, Pöppelmann-Dresden, Kraus-Berlin, Taucher und Schließler-Karlsruhe, eigentlich nur ein wirklich hervorragendes Stück enthält, die überlebensgroße polychrome Marmorstatue der »Persephone« von Benno Elkan-Alsbach an der Bergstraße, ein schönes charaktervolles und formvollendetes Meisterwerk, das in seiner edlen vornehmen Linienführung an die besten Arbeiten von Max Klinger gemahnt.

SAMMLUNGEN

Die kürzlich verstorbene Witwe des Geh. Kommerzienrats Andreae in **Köln** hat dem dortigen **Kunstgewerbemuseum** 50000 Mark für Neuerwerbungen vermacht.

VEREINE

»Hannoversche Sezession«. In Hannover schlossen sich am 5. Juni 1917 die Maler Burger-Mühlfeld, Heitmüller, Seiffert-Wattenberg, Plünnecke und Leni Zimmermann-Heitmüller; die Bildhauer Professor Herting, Waterbeck, Vierthaler und Gothe zu einer Gruppe »Hannoversche Sezession« zusammen. Vorsitz: Seiffert-Wattenberg, Hannover-Kleefeld, Schriftführer Gothe, Hannover, Geibelstraße 39, Kassierer Heitmüller, Bad Nenndorf.

In Frankfurt a. M. wurde eine »**Vereinigung für neue Kunst**« gegründet, die die Kunst unserer Zeit durch Ausstellungen, Vorträge und Ankäufe bedeutender Werke fördern will. Die erste Ausstellung aus Frankfurter Privatbesitz soll in Kürze eröffnet werden.

Der **Deutsche Ausschuß für Kunst** ist nunmehr durch die Wahl eines Arbeitsvorstandes zur Betätigung übergegangen. Dem Vorstande gehören u. a. an: Regierungsbaurat Max Hasak, Maler Curt Hermann, Schauspieler Friedrich Kayßler, Schriftsteller Bernhard Kellermann, Maler Prof. Karl Langhammer, Bildhauer Prof. Lewin-Funke und Privatdozent Dr. Werner Weisbach. Die Ziele, die sich der Verband gesteckt hat, sind sehr weitgehend und umfassend. Hoffentlich kommt der wesentliche Teil des großen Programmes zur glücklichen und fruchtbringenden Durchführung.

FORSCHUNGEN

Grünewald und das Mantegnatriptychon in den Uffizien. Auf Grund einer sehr dankenswerten Aufrollung der Geschichte des Mantegnatriptychons in den Uffizien (Nr. 1111) sucht Herr Dr. Gronau (Kunstchronik vom 25. Mai) die von mir (Kunstchronik vom 11. Mai) als möglich angenommene Bekanntschaft Grünewalds mit jenem Werke zu bezweifeln resp. zu entkräften. Es kommt nicht ganz klar zum Ausdruck, ob Dr. Gronau der Möglichkeit einer Autopsie überhaupt, oder nur einer solchen an dem von mir genannten Ort Florenz widerspricht. Da aber aus dem am Schluß seines Artikels getanen Hinweis auf römische Fresken des großen Paduaners eher das erstere der Fall zu sein scheint, so halte ich es für nötig, wenn auch in aller Kürze, die neuen Resultate ins Licht zu stellen, welche diese von mir dankbar begrüßte Emendation meiner Ansicht gezeitigt hat. Die Möglichkeit zur Betrachtung jener Mantegnamalerei hängt nämlich in keiner Weise davon ab, ob sie sich in Florenz oder — was nach Gronau einzig übrigbleibt — in Mantua befand. (Denn solange die von Vasari genannte »tavoletta nella quale sono storie di figure non molto grandi, ma bellissime« nicht mit einem überzeugenderen Werk des Meisters zu identifizieren ist, wird man doch kaum den Gedanken aufgeben wollen, daß das Ganze ursprünglich im Besitz des Markgrafen von Mantua war.) Gerade weil diese Frage an sich die Grünewaldangelegenheit nicht näher berührt, glaubte ich die (durch das Verhältnis der Münchner »Verspottung Christi« zu der Predella in Casa Buonarotti feststehende) Tatsache des florentinischen Aufenthalts (vgl. meinen Aufsatz in Kunstchronik vom 24. November 1916) als eine Bestätigung der auch von Gronau zitierten Anmerkung Puccini-Milanesis (antichissima nella Galeria) gegenüber den nebelhaften Nachrichten über das Bild nicht abweisen zu müssen; was ich nun allerdings gern tue; um so lieber, als jetzt, wo nur Mantua in Frage kommen kann, die Bekanntschaft Grünewalds mit dem Werk nicht nur viel wahrscheinlicher wird, sondern der Tatsache selbst obendrein eine schwerer wiegende dokumentarische Bedeutung zukommt. Stand nämlich der Aufenthalt in Florenz durch die Benutzung der Predella Buonarotti auch ohne erneute Bestätigung fest, so darf die lange in der Luft schwebende Frage, ob die Italienreise über das am Wege liegende Mantua ging, erst jetzt in dem Maße bejaht werden, das zu weiteren Folgerungen berechtigt.

H. A. Schmid (Die Gemälde und Zeichnungen des Matth. Grünewald, Straßburg 1911, Textbd. S. 146) hat mit allem Nachdruck darauf hingewiesen, daß der Sebastian des Isenheimer Altars durch seine für das beginnende 16. Jahrhundert in Deutschland ungewöhnliche Stellung, sowie seine auffallend normalen Proportionen und Formen eine Erklärung aus italienischer Kunst verlange, und hat mit zwingenden Gründen eine Figur in Mantegnas gemaltem (nicht gestochenem) Triumph Caesars als Vorbild namhaft gemacht. Da zur Zeit des Erscheinens von Schmids grundlegendem Werke aber die italienische Frage noch unentschieden war, hatte der Autor sich mit der Vermutung begnügen müssen, daß die im Besitz des Aschaffenburger Kanonikus H. Reitzmann (in einem Inventar von 1511) erwähnten »triumpha Caesaris« (vgl. Schmid a. a. O. S. 287) Kopien nach Mantegna und somit für Grünewald die Vermittler italienischer Formgedanken gewesen sein könnten. Der genannte Forscher hat jedoch inzwischen brieflich die Ansicht dahin geändert, daß ihm durch die nun gesicherte Italienreise ein Aufenthalt in Mantua selbst wahrscheinlich dünke, wo die Gemälde den Hauptschmuck des großen Gonzagischen Theatersaales (Camera dei trionfi) ausmachten. Diese Ansicht ist schon deshalb einleuchtend, weil die trionfi in ihrer Gesamtheit erst 1492 vollendet gewesen zu sein scheinen; (vgl. Knapp, Mantegna, Stuttg. 1910, Anmerk. z. Taf. 50); wenn Reitzmann, der 1497 Kanonikus wurde und bald darauf die Romfahrt, wie ich vermute in Gesellschaft des jungen Matthias, angetreten hat, Kopien nach den Malwerken der Camera dei trionfi erwarb, so kann er in Anbetracht des jungen Lebens jener Bilder doch höchstens in Mantua selbst den Wunsch dazu bekommen haben. Waren die Aschaffenburger »triumpha« aber keine Kopien nach Mantegna, so muß Grünewald mit noch größerer Sicherheit in Mantua gewesen sein, als es ohnedies vermutet werden dürfte. Und dazu tritt nun als gewichtige Stütze die Altarmalerei Mantegnas. Hatte es sich bei der Mantuafrage bislang um die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten gehandelt, so bleibt jetzt nur eine als wahrscheinlich zurück, wenn sich der Zusammenhang zwischen den von mir in Frage gestellten Handzeichnungen in Berlin und Wien über die bisher nur vermuteten Gemeinsamkeiten hinaus dartun läßt. Andererseits aber gewinnt diese vorgeschlagene Verwandtschaft nun von vornherein einen zwingenderen Charakter. Denn wenn man fragen kann, ob die Medicäischen Sammlungen (soweit sie von den Plünderungen, die mit der Verjagung der Medici einsetzten, verschont geblieben waren) überhaupt einem jungen, ganz unbekannten deutschen Maler zugänglich waren, so verliert diese Frage für Mantua alle Bedeutung. Die auf ihre Schätze maßlos stolze, rastlose Sammlerin Isabella d'Este hielt ihren Palast nicht verschlossen. Und wenn Grünewald die Triumphe Caesars gesehen hat, so ist es fast selbstverständlich, daß er auch jene Feinmalerei des Triptychons, die wohl in der Schloßkapelle stand, zu Gesicht bekommen hat. Damit ist denn für die in meinem Aufsatz ausgesprochene Hypothese durch Gronaus Korrektur ein Boden gewonnen, der ihr, wie mir scheint, recht dienlich sein wird. *Oskar Hagen.*

In der »Zeitschrift für Christliche Kunst« (3o. Jahrgang 1) veröffentlicht der Kölner Theologe Dr. Wilhelm Neuß einen bemerkenswerten Aufsatz über »**Die Kunst der Nazarener**«. Etwas veraltet kommt uns freilich die Polemik gegen Muther vor, denn dieser selbst hat später gerechter geurteilt als in der »Geschichte der modernen Malerei«. Dem strengen Stilwollen eines Cornelius, Overbeck, Schnorr von Carolsfeld, Steinle und Führich ist ferner die heutige Generation der Kunstgelehrten und auch der Künstler viel zugänglicher geworden, als Neuß annimmt. Neuere Publikationen über Cornelius wie die von A. Kuhn sind ihm entgangen und auch die ziemlich umfangreiche Literatur zum hundertsten Geburtstage des Meisters der Campo Santo-Kartons

schien zum mindesten zu beweisen, daß die Empfänglichkeit für seine Kunst noch nicht ausgestorben ist. Neuß weist besonders auf die deutschen Züge in der Malerei jener Meister hin, betont mit Recht den Einfluß Veits auf den größten Freskenmaler Deutschlands im 19. Jahrhundert: Alfred Rethel und vergißt nicht, die engen Beziehungen Schwinds zu Cornelius zu betonen. Etwas eilig geht er über die »Düsseldorfer Nazarener« hinweg. Ernst Deger, dem eigentlichen Begründer dieser Schule, geschieht unrecht, wenn er immer wieder mit dem viel schwächlicheren Ittenbach und den beiden Müller zusammengekoppelt erscheint. Es ist charakteristisch, daß dieser ernste Künstler, dessen Handzeichnungen eine Quelle unmittelbaren Genusses sind, noch einer Monographie entbehrt, wie sie seinen in mancher Hinsicht geringeren Genossen von Heinrich Finke gewidmet wurden. *C.*

AUSGRABUNGEN

Aufdeckung des römischen Theaters in Mainz. Die vorläufigen Untersuchungen des in der Gegend des Mainzer Südbahnhofes gelegenen römischen Theaters haben zur Feststellung des Grundrisses geführt. Es wurden die Umfassungsmauer der Orchestra und eine der Stützmauern des Zuschauerraumes aufgedeckt, so daß man nach diesen festen Anhaltspunkten den ganzen Grundriß des Theaters rekonstruieren konnte. Es wird befürwortet, daß die Stadt Mainz das in Betracht kommende Gelände erwerben und nach vollständiger Freilegung des Zuschauerraumes das Theater vielleicht entsprechenden Zwecken dienstbar machen möchte.

VERMISCHTES

Geheimrat von Seidlitz wird eine **Geschichte der Königlichen Kunstsammlungen zu Dresden** in den nächsten vier Jahrgängen der »Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen« veröffentlichen.

LITERATUR

Carl Einstein, *Negerplastik.* Verlag der Weißen Bücher, Leipzig 1915.

Dieses Buch will nicht historischer Erkenntnis dienen. Es gruppiert das veröffentlichte Material weder zeitlich noch örtlich — was ja auch wohl seine Schwierigkeiten haben mag —; es bringt zu den Abbildungen keinerlei Angaben über Provenienz und Aufbewahrungsort der Skulpturen, keinerlei Mitteilungen über ihr Material und ihre Maße. Diese Mitteilungen wären, da Abbildungen nicht nur dem Autor Assoziationen auslösen, sondern dem Betrachter möglichst adäquate Vorstellungen vermitteln sollen, unumgänglich nötig, jene Angaben, um eine Kontrolle zu ermöglichen — wer weiß ob dies alles von Negern herrührt! — sehr wünschenswert gewesen. Die Geringschätzung einer historischen oder sonstwie systematischen Gliederung des Stoffes aber ist von des Verfassers rein ästhetisierendem Standpunkt unabtrennbar; wie ein Humanist der Renaissance den Gesamtbegriff der »Antike« zu unbedingter Adoration aufstellte, so fordert E. für die ganze Negerplastik, die er ausbreitet, blinde Verehrung; er begnügt sich nicht, sie vor einem Vorurteil zu retten, das diese Erzeugnisse als rohe Unkunst oder primitive Versuche verwirft, sondern ist nicht abgeneigt, diese Dinge als die einzige und wahre Plastik zu erklären. Sie allein erfüllen ein plastisches Gesetz, das ein Apologet vom Schlage des Verfassers nur aufzustellen braucht, um ein sicheres Wertmaß für die Kunst aller Zeiten in Händen zu haben.

Dieses Gesetz unvermischter plastischer Anschauung hat der Verfasser scharfsinnig formuliert und mit anerkennenswerter Konsequenz durchgedacht; er sagt mit Recht, daß sich bei Vertiefung in seinen Gedankengang »eine fast unbeschreibliche Erregung des Überlegenden bemächtigt«; es ist die gleiche Erregung wie sie den Betrachter vor kubistischen Werken ergreift, deren ernstes und folgerichtiges Ringen um neue Form sich so schonungslos über alle künstlerische Tradition hinwegsetzt. Der Verfasser versucht zwar, diese bewußte Abstraktion moderner Kunstrichtungen von der Naivetät der Negerkunst reinlich zu scheiden, scheint mir aber hierin zu irren. Seine Analysen dieser stammen aus ganz bestimmten künstlerischen Vorgängen des zwanzigsten Jahrhunderts; und seine vermeintliche Objektivität ist der Meinung verschiedener Generationen von Klassizisten analog, die nacheinander die wahre und wirkliche Antike gefaßt zu haben dachten; auch E. hat sich einen Neger nach seinem Bilde geschaffen. Allerdings hat er versucht, die eigentümliche plastische Auffassung aus den religiösen Vorstellungen Afrikas zu erklären; aber auch ohne untersuchen zu wollen, wie weit deren monotheistisch strenge Charakterisierung richtig ist und wie weit andererseits diese Figuren tatsächlich religiösen Ursprungs sind, wird man die Erklärung nicht bündig finden können. Die psychophysische Objektivierung des Menschen in alle Erscheinungen, die aller Mythologisierung zugrunde liegt, hat auch bei diesen Fetischen gewaltet; ihr Anthropomorphismus im Allgemeinen und viele Einzelheiten beweisen, wenn es dafür überhaupt eines Beweises bedürfte, daß auch diese Kunst wie jede andere nicht rein ästhetischen Ursprungs ist und rein ästhetisch erklärt werden kann. Auch die Neger haben, was immer ihre religiösen und ästhetischen Grundbegriffe seien, in den vermenschlichten Götterbildern Äquivalente menschlicher Wirklichkeit erblickt so gut wie gotische Bildner in ihren abstrakten Geschöpfen; wenn Rumohr einst meinte, Giotto habe Natürlichkeit weder angestrebt noch für seine Zeitgenossen erreicht, so schiebt er den idealisierenden Glauben seiner Zeit einer fremd gewordenen, nicht mehr unmittelbar erfaßbaren Kunst unter; ebenso urteilt E. aus den Ideen kubistischer Tendenzen von heute, wenn er bei seinen Negern einen absoluten plastischen Stil findet. Wie alle Kunst ist auch diese nicht in Naturnachahmung aufgegangen; wie alle Kunst hat auch sie stets Naturäquivalente hervorgebracht. Nicht aus ihrer Verschiedenheit von aller anderen Plastik schöpft sie ihren Reiz für uns; sondern aus ihrem Anklingen an diese, aus ihrer Verwandtschaft mit antiken und mittelalterlichen Primitiven und mit allermodernsten Tendenzen. Die Rücksichtnahme auf den Standpunkt des Beschauers, die in anderer Kunst die weitere Entwicklung bestimmte und bereicherte, ist hier keimhaft geblieben; im Rahmen solcher abgebrochener Entwicklung — und gerade durch die Beschränkung auf einen eingeengten Kreis von künstlerischen Absichten — ist Starkes und Eindrucksvolles entstanden; aber man mag die Sache drehen und wenden wie man will, diese Negerplastik ist eine primitive, eine zurückgebliebene Wildenkunst. Diese Not ist für unser nach allen Ursprüngen sich zurücksehnendes Kunstbedürfnis ganz von selbst eine Tugend; aber diesen Sachverhalt auf Kosten aller anderen Kunst, deren wir froh sind, mit einem ästhetisierenden Wortgespinst bemänteln und beschönigen wollen, ist und bleibt eine Mohrenwäsche. *H. Tietze.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang | 1916/1917 | Nr. 38. 29. Juni 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der »Kunstchronik« (Nr. 39) erscheint Mitte Juli

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1917 IM KUNSTPALAST ZU DÜSSELDORF

Die Vorgeschichte dieser Ausstellung ist bekannt. Da das Ausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhofe in Berlin durch militärische Zwecke in Anspruch genommen ist, kam man auf den Gedanken, die Jahresausstellung nach Düsseldorf zu verlegen, wo es gelungen war, den am Rhein gelegenen Kunstpalast, den die Leser dieser Zeitschrift vorzugsweise von den großen kunsthistorischen Ausstellungen der Jahre 1902 und 1904 kennen, seinem ursprünglichen Zwecke wieder nutzbar zu machen. In dem knappen Zeitraum von sechs Wochen wurden alle Vorbereitungen getroffen, die dem großen Unternehmen das äußere Gelingen sichern konnten. Nun, da nach der feierlichen Eröffnung am 16. Juni die Summe aller Anstrengungen gezogen werden kann, muß das Ergebnis als recht befriedigend bezeichnet werden. Der durch den Krieg veranlaßte Rohstoffmangel wirkte insofern ein, als vielen Sälen und Kabinetten die notwendige Abblendung des Oberlichtes durch Leinwand mangelt; dafür ist aber die Anordnung so geschickt, das Hängen der Bilder in den meisten Fällen so geschmackvoll, daß die Wirkung der Kunstwerke, auch der plastischen, nicht derartig beeinträchtigt wird, wie zuvor gefürchtet werden mußte.

Ein Novum bietet die Ausstellung insofern, als zum ersten Male die beiden Sezessionen gemeinsam mit den übrigen Berliner Künstlern ausstellen. Sie haben besondere Räume zur Verfügung und besondere Jury. Im Zeichen des Burgfriedens ist diese Kunstpolitik zu begrüßen; noch mehr würde sie es sein, wenn die Vertretung der »Freien Sezession« eine umfassendere wäre. Künstler wie Slevogt, Kolbe, Barlach und den in seinen letzten Landschaften so jugendfrischen Hans Thoma vermißt man ungern genug. Freilich darf nicht übersehen werden, daß die Transportnot gerade einer würdigen Vertretung der Plastik im Wege stand.

I. Die Düsseldorfer Abteilung

Sie bietet sich ganz anders dar als ihre Vorgängerin von 1913 und von früheren Jahren. Es ist ein unbestreitbares Verdienst des Akademiedirektors Professors Fritz Roeber, daß er mit einer der Kühnheit nicht entbehrenden Geste die überzahlreichen Gruppen und Grüppchen der Düsseldorfer Künstlerschaft, die bisher geschlossen, unter eigener Jury ausstellten und oft unerträglich viel Ballast mit sich führten, ignorierte und eine so starke Vertretung einzelner bedeutender Künstlerpersönlichkeiten durchsetzte, wie sie am Rhein kaum zuvor erlebt wurde. Diese Ausstellung hat fast einen retrospektiven Charakter. Indem man die Parole ausgab, daß es nicht auf das Neueste, Allerneueste ankäme, legte man es den einer solchen Kollektivausstellung Gewürdigten nahe, zu älteren Werken, vorzugsweise solchen aus privatem und öffentlichem Besitze, zurückzugreifen. Es fehlen fast durchweg die für Kunstausstellungen gemalten »großen Maschinen«, die Schrecken kritischerer Ausstellungsbesucher. Das Kabinettbild, in dem die Düsseldorfer, mit sehr wenigen Ausnahmen, stets das Beste geleistet haben, herrscht vor.

Freilich bietet diese Individualisierung einer Ausstellung, die für Nachfolgerinnen als vorbildlich gelten könnte, einige Gefahren, die nicht verschwiegen werden sollen. Zum ersten wird die Auswahl derjenigen, denen besondere Säle oder auch nur Wände zur Verfügung gestellt werden, stets eine mehr oder weniger subjektive bleiben. In Düsseldorf sind beispielsweise die Lehrkräfte der Kunstakademie in höherem Grade begünstigt worden, als die unabhängigen Künstler. Da sich aber einige ausgezeichnete Maler darunter befinden, denen es zum Teil noch nie vergönnt war, einen geschlossenen Überblick über ihr Schaffen zu geben, ist der Schaden nicht eben groß. Wesentlicher erscheint mir das Zurückdrängen der Unbekannten, derjenigen, die sich den Weg erst bahnen müssen. Sie treten in Düsseldorf, das die Hälfte der Ausstellungsräume an die Berliner abgeben mußte und daher an Raumnot litt, naturgemäß hinter denjenigen zurück, die mit zehn bis vierzig Werken vertreten sind. Schon vor dem Kriege konnte das Fehlen eines frischen jüngeren Nachwuchses, die Düsseldorf-Flucht so tüchtiger Kräfte wie Werner Heusers, Carl Sohns oder Heinrich Nauens, Bedenken erregen. Ein Rundgang durch die Ausstellung von 1917, der ein Fahnden nach »dem jungen Rheinland« zum Zwecke hat, ist beinahe entmutigend. Der Umstand, daß soviele der jüngeren Künstler unter den Fahnen stehen und oft schwer erreichbar sind, hat offenbar ihrer Vertretung im Wege gestanden.

Es gibt also in dieser Abteilung der Großen Kunstausstellung wenig Sturm und Drang, dafür aber eine reife Abgeklärtheit und vor allem den sicheren Geschmack, der immer das Kennzeichen der älteren Düsseldorfer war, seitdem sie das Literatur gewordene Anekdotenbild zu ihrem Glücke einigen Abseitigen überlassen haben. Die hohe Qualität vieler Düsseldorfer Einsendungen wird manche überraschen, am meisten die Besucher aus Berlin, die früher alljährlich am Lehrter Bahnhof ihre Glossen über die »Düsseldorfer Abteilung« machten. Es darf heute gesagt werden, daß diese Vertretung Jahr für Jahr ein Skandal

war. Gott weiß, welche Hindernisse einer vernünftigen Zusammensetzung im Wege standen. Daß der Begabteste unter den neueren Malern Düsseldorfs, August Deusser, regelmäßig fehlte, daß man Bretz, Schmurr und Ophey, um nur wenige zu nennen, fast immer vermißte oder ungenügend vertreten fand, an ihrer Stelle aber die Vielzuvielen antraf, die man auch in ihrer Heimat kaum achtet, darf nicht wieder vorkommen. Diese schwache Vertretung nicht nur in Berlin, sondern auch auf anderen auswärtigen Veranstaltungen, hat dem Ansehen der Düsseldorfer Kunst unermeßlich viel geschadet. Nichts ist wünschenswerter, als daß die glückliche Lösung der Ausstellungsfrage, die für Düsseldorf gefunden wurde, auch für andere Plätze Geltung erhalte! Nur durch ein geschlossenes Vorgehen der Künstler, nicht durch parteiische Spaltung, kann dieses Ziel erreicht werden. *WALTER COHEN.*

(Ein zweiter Teil folgt.)

SOMMERAUSSTELLUNG DER »MÜNCHENER NEUEN SEZESSION«

Die diesjährige Sommerausstellung der »Münchener Neuen Sezession« läßt die Kerntruppe, die in München tätigen Künstler, stärker zu Worte kommen, als bei den früheren Sommerausstellungen, wohl daraus erklärlich, daß der Einsendung größerer Ölbilder auswärtiger Mitglieder vielfach Transportschwierigkeiten im Wege standen. Um so leichter und nachdrücklicher erhält dadurch der Besucher ein Gesamtbild von dem gegenwärtigen künstlerischen Charakter dieser Münchener Gruppe. Gewiß findet man bei näherem Zusehen nicht nur erhebliche Qualitätsunterschiede unter den einzelnen, sondern vor allem auch künstlerische Gegensätzlichkeiten. Es fallen aber diesmal weniger Maler aus dem allgemeinen Bild heraus, als in früherer Zeit, eigentlich ist es diesmal nur der wie immer recht liebenswerte R. Sieck mit seinen oberbayrischen Landschaften, denen man eher in der alten Sezession zu begegnen erwartet. Die meisten Münchener Mitglieder sind durchgehends durch 4—5 größere Arbeiten vertreten, so daß das Gesamt- wie das Einzelbild, das man auf dieser Ausstellung von der Gruppe und ihren Mitgliedern erhält, kein auf zufällige Auswahl begründetes ist.

War schon vergangenes Jahr ein starkes Abdämpfen der grellen expressionistischen Farbfanfaren zu bemerken, so fällt diesmal nicht nur eine noch weitergehende zartere Farbstimmung auf, daß man mitunter fast versucht ist, von einer neuen Art Valeurmalerei zu sprechen, sondern in erster Linie macht sich ein gewisser geschmäcklerischer Zug bemerkbar. Es droht offenkundig der Entwicklung eine gewisse Gefahr. Wie schon in früheren Zeiten es bei der Münchener Kunst der Fall war, gerät im gegenwärtigen Stadium die Gruppe etwas zu sehr ins Geschmackvolle. Vieles wirkt wie eine neue Art Münchener Atelierkunst, die mehr auf äußerliche Schönheit, auf geschmackvolle Wirkung, als auf Vertiefung und starkes Zupacken künstlerischer Probleme ausgeht. Selbst eine gewisse Süßlichkeit ist diesmal vielen Schöpfungen nicht fremd; von der Herbheit der ersten expressionistischen Arbeiten, die in diesen Räumen gezeigt wurden, ist vieles weit entfernt, und es hat sich mehr hochmoderner Kitsch eingestellt als eigentlich der Ausstellung zuträglich ist.

Die vier Arbeiten von Gustav **Jagerspacher** zeigen wie immer ein großes Können. Aber ganz abgesehen davon, daß das Herrenbildnis leicht verquält wirkt und das schlafende Mädchen vor der tropenartigen Landschaft noch nicht ganz vollendet erscheint, zeigt sich immer deutlicher die Gefahr, daß der Künstler einer gewissen Manier zusteuert, die deshalb besonders schlimm ist, weil hier ein Extrakt aus Courbet, Manet und Leibl mit weisgerberischen Sentenzen vermischt bereitet ist, der letzten Endes ein ähnliches Surrogat bedeutet, wie Lenbachs Mischung alter Meister. Es fehlt dabei außerdem der wirklich große Zusammenschluß, der durch ein allzustarkes Verweilen bei koloristisch reizvollen Einzelpartien verhindert wird. Es wäre sehr zu wünschen, wenn dieser von Haus aus so sehr begabte Künstler sich entschließen könnte, mit all diesen Dingen zu brechen und kraftvoll seine eigenen Bahnen zu wandeln. Frau H. **Jagerspacher-Häfliger** zeigt in der Atelierszene die Kunst ihres Gatten ins ganz Triviale übersetzt und manifestiert sich in einem süßlichen Stilleben gewissermaßen als ein expressionistischer Adam Kunz. **Kopp** setzt in seinen Bildern seine bekannte Weisgerber-Nachfolge fort, am besten geraten ist ihm noch das zart dekorative Bild »Pferde im Wald«. Die koloristisch ganz geschmackvollen, impressionistischen Bilder von H. R. **Lichtenberger**, saubere, harmlose Arbeiten, bilden gewissermaßen eine Brücke von der neuen zur alten Sezession. Beachtenswerter als seine Arbeiten sind die von **Julius Heß**, dessen Stilleben mit ihrem reichen und doch gedämpften farbigen Klang man immer gerne begegnet und dessen »Mutter und Kind« eine höchst ansprechende, reife Leistung genannt zu werden verdient. Frau **Caspar-Filser** zeigt in ihren zarten Blumenstücken wie in den Landschaften einen erfreulichen Fortschritt. Es ist alles gegen früher noch lockerer, biegsamer und lebendiger geworden; die dekorative Kraft dieser liebenswürdigen Landschafts- und Stillebenkunst hat sich wirklich gesteigert. Noch bedeutender erscheint der Fortschritt, den **Carl Caspar** seit vergangenem Jahr gemacht hat. Ist das Damenbildnis eine der reifsten Leistungen, die jene süddeutsche Malerei aufzuweisen hat, die vom Geiste Cézannes sich zu eigenen neuen Taten hat leiten lassen, so bedeutet das große Triptychon mit der Schmerzensmutter als Mittelbild und je vier Darstellungen aus dem Leiden Christi auf den Flügeln eine machtvolle Weiterentwicklung der dekorativ religiösen Malerei Caspars. Mag auch im einzelnen noch manches unausgeglichen sein, so ist doch der Entwurf des Ganzen, wie die farbige Kontrastierung des verhaltenen Mittelstückes zu den bunten Flügelbildern recht gelungen, und in der Komposition der einzelnen Szene findet sich manch schöner Gedanke. Mit sehr viel Glück ist der schwäbische Künstler in den Geist der alten Malerei seiner Heimat eingedrungen, ohne im geringsten archaistisch oder manieriert zu werden. Nicht so gelungen erscheint die »Taufe Christi«, dagegen besitzt der »Jo-

hannes auf Patmos« etwas von dem Geist der dürerischen Apokalypse und ist in seiner starken farbigen Ausdruckskraft die beste Lösung des von Caspar schon wiederholt gemalten Vorwurfs. Weniger erfreulich sind die Malereien von Schinnerer. So tüchtig er sich auch diesmal wieder als Graphiker erweist, so haftet seiner Malerei immer noch etwas Zähes, Unfertiges, Unausgeglichenes, nicht recht Bildmäßiges an.

Oskar Coester, dessen Bilder im vergangenen Jahr mit zu den besten und interessantesten der Ausstellung gehörten, zeigt diesmal drei untereinander recht verschiedene Arbeiten, von denen keine ganz ausgereift erscheint. Immerhin lassen sie den höchst persönlichen Stil des feinfühligen Koloristen und visionär schauenden Landschafters gut erkennen. Die beiden ausgestellten Landschaften zeigen stellenweise eine kleine Neigung zur Süßlichkeit. Wird der Künstler diese überwinden und bei größerer Gereiftheit auch jeder Schummrigkeit entgehen, so darf man vielleicht hoffen, in ihm einen neuen lyrisch gestimmten Herkules Seghers begrüßen zu dürfen. Das Bild »Abrahams Schoß« scheint zu Tode gemalt, dabei doch zu weich, ohne wirklich visionäre Kraft. In gewissem Sinne scheinen diesmal die Bilder J. W. Schüleins und noch mehr die Bleekers unter einem gewissen Einfluß der Coesterschen Malerei zu stehen. Stört schon bei Schülein, der auch die Kunst Kokoschkas zu sehr auf sich hat wirken lassen, zuweilen eine Art Malerei, die visionär wirken soll, jedoch mehr eine äußerliche, geschmäcklerische Schummrigkeit verrät, so ist dies bei den beiden Bildern Bleekers in stärkster Weise der Fall. In diesen süßlichen Aperçus vermag ich keine dieses Künstlers würdige Gestaltung zu erblicken und halte mich lieber an seine Plastiken, namentlich an die männliche Büste, die an Reife des Stils und Vergeistigung des Ausdrucks die im vorigen Jahr gezeigten Arbeiten erheblich hinter sich zurückläßt. Feinschmeckerisch delikat wie immer sind die Bildfragmente, die Großmann ausgestellt hat. Es ist bedauerlich, daß der Künstler so selten zu einem wirklich in sich abgeschlossenen Bild kommt. Das Stückchen »Auf der Terrasse« ist wohl das gelungenste und besitzt etwas von der Köstlichkeit eines Pfirsichs. Im Gegensatz zu Großmann geht Pellegrini in erster Linie auf die große Bildkomposition aus. In seinem Maiglöckchen-Stilleben sucht er jedoch diesmal zu beweisen, daß er über der linearen Komposition auch nicht die koloristische Feinheit vergißt. Es steckt in diesem Stillleben soviel künstlerisches Erlebnis, daß man fast versucht ist, einen Vergleich mit den berühmten kleinen Stücken Manets zu ziehen. Die große »Begegnung« wirkt wie ein ungemein zarter Gobelin, scheint aber doch trotz der Größe des Wurfes und einzelner Schönheiten noch nicht in allen Teilen gelöst. Dagegen ist der »Hiob« eine außerordentlich gelungene Schöpfung, die zu den besten der ganzen Ausstellung gehört. Der eigentümliche Rhythmus der Bewegung, die tiefe Innerlichkeit, die aus der Begegnung von Mensch und Tier spricht, lassen im Verein mit der ganz persönlichen Farbengebung das Bild als eines der besten und charakteristischsten Stücke erscheinen, die dem Künstler bisher gelungen sind. Gleichbedeutend, wenn nicht noch höherstehend, ist der »Reiter am Quell« von Edwin Scharff. Diese Vision im lichten Blau wirkt wie eine verklärte expressionistische Ballade. Das Musikalische, das sich schon in den Arbeiten Pellegrinis verrät, erhält hier in dem Rhythmus der Linien eine noch gesteigerte Bedeutung. Das große »Liebespaar« von Scharff wirkt dagegen noch ziemlich problematisch. Weitaus das Beste hat Scharff in seiner weiblichen Bronzebüste gegeben, das mit Abstand das hervorragendste Stück der ganzen Ausstellung ist. Hier darf man wirklich von einer Neubelebung jenes Geistes sprechen, der in der ägyptischen Plastik wohnt und dessen Verehrung bisher nur archaistische Schöpfungen oder Karikaturen zustande gebracht hat. Es ist ein ganz persönlicher Stil, der sich in Verehrung, aber nicht Nachahmung jener alten Kunst bei Scharff gebildet hat, lebendig und zügig, von einer ganz eigenen Kantigkeit und Flächenstellung. Die Aquarelle von Paul Klee haben noch weniger als früher mit ihrem expressionistisch kunstgewerblichen Charakter etwas mit großer Kunst zu tun. Kanold wirkt melancholisch steril wie immer und Seewald lustig und harmlos in seiner nett illustrativen Art. Mit den Soldatenbildern von Max Unold vermag ich mich noch weniger zu befreunden, als im vorigen Jahr. Diese Art von gesuchter Vereinfachung nach einem Ideal, das der Kunst des Kindes entspricht, hat mit wirklich künstlerischer Stilisierung nichts zu tun. Walter Teutsch erscheint auf der Ausstellung lange nicht so glücklich, wie auf der auch hier besprochenen, unlängst bei Thannhauser veranstalteten Gesamtschau seines Schaffens. Das »Waldinnere« ist gewiß sehr zart und zeigt ganz die koloristisch lyrischen Schönheiten seiner Landschaftskunst. Dagegen ist die große Landschaft mit der Linde recht unausgeglichen, stilistisch unrein und in dem jetzigen Zustand nicht sehr erfreulich.

Den schon im ersten Kriegsjahr gefallenen frischen Vorkämpfer des Expressionismus August Macke hat die neue Sezession durch eine Ausstellung von sechs Arbeiten geehrt. Die starke Buntheit dieser kleinen Stücke bildet einen interessanten und lehrreichen Kontrast zu der neuen Tonigkeit der jüngsten hier ausgestellten Arbeiten. Die Mackeschen Bilder sind untereinander recht verschieden. Am gelungensten scheint mir der »Sonnige Weg«, wo über alles Spielerische und Geistreiche hinaus eine wirklich ausdrucksmäßige, bildhafte Vertiefung des Vorwurfs erzielt ist.

Die Arbeiten, die man von den auswärtigen Mitgliedern sieht, bieten keine besonderen Überraschungen. Der Aachener Karl Hartig scheint auf den Wegen Caspars wandeln zu wollen. Heckendorfs »Bulgarisches Lager« dünkt im Format etwas vergriffen und in gewisser Hinsicht zu illustrativ. Die Akte des Hamburgers Nölken wirken vielleicht jetzt etwas lebendiger als früher, aber noch immer nicht sehr sympathisch. Als eine neue Persönlichkeit stellt sich der Hamburger Friedrich Ahlers-Hestermann mit zwei Landschaften ein, die offenkundig von Derain beeinflußt sind, aber viel flacher und süßlicher wirken

Von Georg Kars sieht man zwei kraftvolle Arbeiten, wohl nicht ganz neuen Datums, von denen das »Fischerdorf« ein starkes Erlebnis bedeutet.

Die graphische Abteilung der Ausstellung wirkt sehr lebendig und anregend. Hier ist vor allem der Aquarelle und Zeichnungen des allzu früh, schon vor Kriegsausbruch, dahingeschiedenen Prager Malers E. von Kahler zu gedenken, außerordentlich sensitive Arbeiten, die zeigen, daß Kahler vielleicht das Zeug hatte, ein expressionistischer Delacroix zu werden. Unter den Blättern von Kubin wirkt neben den sehr unterschiedlichen Totentanz-Blättern das unheimlich phantastische Blatt »Die Hundefänger« am stärksten. Sehr beachtenswert sind die farbigen Holzschnitte des Dresdners Otto Lange, der eine gewisse Verwandtschaft mit Karl Caspar verrät. Gerne begegnet man wieder den Soldatenköpfen von Adolf Jutz mit ihrer höchst persönlichen Mischung altdeutscher und Leiblscher Vortragsweise. Blätter von Großmann und Beckmann wirken lebendig wie immer, ohne diesmal besonders viel Neues zu sagen. An lustige alte kolorierte Kupfer erinnern die von einem gemütlichen Expressionismus getragenen farbigen Landschaftsblätter von Paul Seehans. *A. L. M.*

NEKROLOGE

John G. Johnson und sein Vermächtnis an seine Vaterstadt Philadelphia. Sehr verspätet kommt die Nachricht zu uns, daß am 14. April der begeistertste und einsichtsvollste Sammler alter und neuer Gemälde, der Advokat John G. Johnson in Philadelphia, im Alter von 75 Jahren gestorben ist. Johnson galt als der hervorragendste Jurist und tüchtigste Anwalt der Vereinigten Staaten. Wegen seiner strengen Rechtlichkeit, seinem Takt und seiner Liebenswürdigkeit gehörte er zu den geachtetsten Persönlichkeiten. Seiner Kunstbegeisterung, seinem Sammeleifer und Geschick verdankte er es, daß er, obgleich in Philadelphia ansässig, zum Trustee des Metropolitan-Museums in New York ernannt wurde und als solcher den größten Einfluß hatte. Als Sammler war er ein Original nach guter alter Art. Alljährlich machte er im Sommer zur Erholung seine »Europaean Tour«, die er neben der Befriedigung seiner Naturschwärmerei zum Besuch der Museen und vor allem zum Erwerb von Gemälden benutzte, für den er den größten Teil seiner sehr ansehnlichen Einnahmen verwendete. Er war der einzige Sammler Amerikas, der ganz im musealen Sinne sammelte: von allen namhafteren Künstlern von Giotto und Eyck bis Manet und Böcklin wollte er Bilder besitzen, und diese Absicht hat er in der Tat im Laufe von etwa zwanzig Jahren erreicht. Seine Sammlung, die er der Stadt Philadelphia vermacht hat (falls diese für die Sammlung nicht in richtiger Weise sorgen würde, soll sie an das Metropolitan-Museum gelangen), gibt eine Übersicht über die Geschichte der Malerei aller Schulen in einer Vollständigkeit, wie sie keine öffentliche Galerie in Amerika aufzuweisen hat. Daneben hat der Besitzer auch für einen großen, reich illustrierten wissenschaftlichen Katalog gesorgt, den ihm der ihm nahe befreundete Dr. W. Valentiner und B. Berenson in drei Bänden angefertigt haben. Mit der Zeit füllte sich sein Haus derart mit seinen Bildererwerbungen, daß er seine Schätze nicht nur an den Wänden und auf Wandschirmen in den Zimmern aufgehängt hatte, sondern daß auch die Türen damit behangen waren; ja die Bilder hingen an den Bettwangen und lagen tagsüber auf den Betten, so daß sie nachts unter die Betten befördert werden mußten. Dies war der Fall selbst im Gastzimmer, das er Sonntags, wo er nur für die Kunst lebte, gern mit dem einen oder andern Kunstfreund, auch aus Europa, bevölkert sah. Wir deutschen Kollegen haben wohl kaum an ein Haus und an eine Persönlichkeit in Amerika so liebe Erinnerungen als an den kerngesunden echten Amerikaner im besten Sinne, John G. Johnson, sein Haus und seine Sammlung. *Bode.*

Am 20. Juni verstarb in Düsseldorf der Landschaftsmaler **Arthur Wansleben** (geb. in Krefeld am 19. Dezember 1869). Er gehörte zum Kreise der typischen Dücker-Schüler, die fast alle ein wenig holländern und in der niederrheinischen Tiefebene ein dankbares Darstellungsgebiet entdeckten, als die Düsseldorfer Kunst sich aus den Fesseln der Spätromantik löste. Wansleben malte mit Vorliebe Frühlings- und Herbststimmungen, in etwas ermüdendem Gleichklang von silbergrauen und mattgrünen Farbennuancen. In den Museen von Düsseldorf und Krefeld, ferner auf der Großen Düsseldorfer Kunstausstellung, ist er durch charakteristische Werke vertreten. *C.*

PERSONALIEN

Anläßlich der Eröffnung der Großen Kunstausstellung in Düsseldorf wurden die Maler **August Deusser** und **Hans Kohlschein** zu Professoren ernannt.

Der ausgezeichnete Bildnismaler **Reinhold Lepsius** vollendete am 14. Juni sein sechzigstes Lebensjahr. Der Künstler, ein Mitglied der Kgl. Akademie der Künste in Berlin, hat sich seinen Ruf mit einer Reihe bedeutender Bildnisse erworben, die größtenteils auf der Berliner Sezession zu sehen waren. Eine feine, innerliche Auffassung der darzustellenden Persönlichkeit paarte sich mit dem auserlesenen Geschmack einer vornehmen, ganz durchgeistigten Formen- und Farbengebung. Die Berliner Nationalgalerie besitzt zwei sehr bezeichnende Gelehrtenbildnisse des Künstlers. Seine Gattin, Sabine Lepsius, erfreut sich ebenfalls als Bildnismalerin einer großen Schätzung.

Der Berliner Bildhauer **Hans Damman** ist am 16. Juni fünfzig Jahre alt geworden. Er betätigt sich vornehmlich auf dem Gebiete der Friedhofskunst und hat mit seinen Werken viel Erfolg und Anerkennung gefunden.

Der Maler **Oskar Schmidt-Glinz** in Leipzig wurde zum Professor ernannt; der Maler **Adolf Fischer-Gurig** erhielt den Titel Hofrat.

Eugen Bracht, der bekannte Meister deutscher Landschaftsmalerei, beging am 3. Juni seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag. In voller Rüstigkeit schafft er neue Werke und wirkt unermüdlich in seinem Amte als Vorsteher eines Meisterateliers an der Dresdener Kunstakademie.

Robert von Haug, der Stuttgarter Maler, vollendete am 3. Juni sein sechzigstes Lebensjahr. Seine Bilder, die vornehmlich aus der Geschichte der deutschen Befreiungskriege erzählen, haben wegen ihrer durchaus künstlerischen Eigenschaften volle Anerkennung gefunden. Seit 1894 übt er an der Kunstakademie seiner Vaterstadt Stuttgart eine Lehrtätigkeit aus.

AUSSTELLUNGEN

Hannover, Kestner-Gesellschaft. Die siebente Veranstaltung der Kestner-Gesellschaft gab einen interessanten Ausschnitt aus der Kunstproduktion Hannovers. Alle in Hannover geborenen oder ansässigen Künstler waren zur Beteiligung an der Ausstellung aufgefordert. Unter den zahllosen Eingängen traf dann aber die aus den Malern Burger-Mühlfeld, Heitmüller, Seiffert-Wattenberg, Plünnecke

und den Bildhauern Ludwig Vierthaler, Professor Herting bestehende Jury eine strenge Auswahl, die alle dilettantischen und akademischen Arbeiten ausschied. Auf solche Weise kam eine Veranstaltung zustande, die — vom modernen Geiste getragen —, unsere Ansichten vom Hannoverschen Kunstschaffen einigermaßen modifizierte und uns zum ersten Male die Gewißheit gab, daß in der Tat, wie das Vorwort Plünneckes zum Kataloge sagt, »auch in Hannover Künstler um die Eroberung des neuen Lebensgefühles stark bemüht sind.«

Die Veranstaltung stand auf einer sehr achtbaren künstlerischen Höhe. Die Mitglieder der Jury waren mit sehr guten Werken vertreten. Burger-Mühlfeld zeigte unter anderem eine vom Weisgerberschen Geiste getragene »Waldlandschaft«, und das kraftvolle, straff aufgebaute »Bildnis G.«, Heitmüller gab mit seiner »Ernte« ein Zeugnis seiner modernen Bestrebungen, von Seiffert-Wattenberg war ein besonders ausdrucksvolles, großzügiges Selbstbildnis zu sehen. Leni Zimmermann-Heitmüller erfreute durch ihre von verhaltenem Pathos erfüllte »Gewitterlandschaft« und mehrere schöne Stilleben. Horrmeyer, Otto Schulze, Karl Wiederhold, Werner Determann, Willy Heckrott waren mit sehr erfreulichen Arbeiten vertreten. Von Auswärtigen fanden besonders Harold Bengen und Ernst Oppler mit ihrer bewährten Malerei und Heinz Porep mit seiner temperamentvollen, erregten Naturanschauung erhöhte Bedeutung. Unter den graphischen Arbeiten ragten die von unheimlichem Leben durchzuckten Blätter Plünneckes zu »Raskolnikow« und die ausdruckstarken, ergreifenden Zeichnungen des hochbegabten Otto Hohlt entschieden hervor. Von den ausgestellten plastischen Werken müssen die Arbeiten des sich glücklich entwickelnden Otto Gothe und die neuen Terrakotten Ludwig Vierthalers besonders erwähnt werden.

Die Veranstaltung, zu der sich die fortschrittlichen Elemente zusammengefunden, war der äußere Anstoß zu jener Neuorientierung in der Hannoverschen Künstlerschaft, die — schon seit Jahren angestrebt — nun in der schon gemeldeten Gründung einer »Hannoverschen Sezession« ihren sichtbaren Ausdruck gefunden hat. *Küppers.*

Halle. Zur Erinnerung an die Universitäten Wittenberg und Halle vor und bei ihrer Vereinigung 1817 findet vom 21. Juni bis 7. Juli in der Kupferstichsammlung der Universität eine **Ausstellung** statt. Sie umfaßt Bildnisse, Autographen, Werke Wittenberger und Hallischer Professoren, Urkunden, Stammbücher, Fahnen und zeitgenössische Darstellungen aus dem Universitäts- und Studentenleben. Die Ausstellungsgegenstände stammen aus dem Besitz der Universität Halle, der Marienbibliothek, der Franckeschen Stiftungen, des Städtischen Museums in Halle und der Lutherhalle in Wittenberg sowie aus Privatsammlungen.

In der Technischen Hochschule in München ist eine **Nachlaßausstellung des Architekten Professor August Thiersch** veranstaltet worden. Der Erfolg dieser Ausstellung soll die Anregung gegeben haben, die Hinterlassenschaft anderer bedeutender Baukünstler gleichfalls der Öffentlichkeit vorzuführen. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn man auf diese Weise etwas mehr von den Skizzen, Entwürfen und Handzeichnungen wertvoller Architekten zu sehen bekäme.

Ausstellungen. Im Wiesbadener Neuen Museum veranstaltet der **Nassauische Kunstverein** eine Nachlaßschau von etwa 60 Gemälden und ebensoviel Zeichnungen Albert Weisgerbers, die zwar keineswegs darauf Anspruch erheben darf, das ganze Lebenswerk des vor zwei Jahren bei Fromelles gefallenen Führers der Jung-Münchener Kunst zu zeigen, aber durch Verzicht auf mehr studienmäßige Arbeiten und durch sehr geschmackvolle Hängung einheitlicher und geschlossener wirkt, als die doppelt so umfangreiche erste Ausstellung in München, der an dieser Stelle seinerzeit eine eingehende Würdigung zuteil wurde. Daneben wird eine reichhaltige Schau der übrigen Mitglieder der Münchener Neuen Sezession geboten, deren Gesamteindruck weit ruhiger anmutet, als der ihrer ersten großen Münchener Ausstellung. Welche Stellung man auch diesen Stürmern und Drängern gegenüber einnimmt, so wird man gewiß zugeben müssen, daß hier neben einigen unfruchtbaren Theoretikern, wie etwa dem wunderlichen Paul Klee, dessen abstrakte Malerarbeiten an primitive Webemuster erinnern, zahlreiche neue Kräfte am Werke sind. Vor allem ist es reizvoll und fesselnd, die Entwicklung des Maler-Plastikers Edwin Scharff zu verfolgen. Sehr eindringlich tritt gleichfalls die urdeutsche Kunst Adolf Schinnerers in die Erscheinung, wenn auch in der Atelierszene, dem Soldatenquartier und den Landschaften manches maltechnisch unbeholfen ist. Auch die neuen großgedachten Kompositionen von Karl Caspar und Joseph Eberz hinterlassen einen starken Eindruck. Die überempfindlich zarte Natur Cösters ist durch ein Raumbild und zwei perlmutterartig leuchtende Landschaften gut charakterisiert, Adolf Erbslöhs formenvereinfachende Art durch einige Motive aus München und Schwabing, Bernhard Bleekers klares und reines Gestalten durch drei Bildnisse, während Julius Heß und Willi Nowak mit schönen, ausgeglichenen Porträts eigenartiger Gestaltung vertreten sind. Als Künstler von feinem Geschmack und sicherem Können offenbart sich der Deutsch-Schweizer A. H. Pellegrini in zwei Bildnissen, einem Waldwege und einem Blumenstück. Von den früheren Mitgliedern der »Scholle« hat Max Feldbauer diesmal nur kleinere Arbeiten beigesteuert und Walther Püttner sein humorvoll-frisches Selbstbildnis von 1914, das dem Gegenständlichen freilich noch mancherlei Zugeständnisse macht, ferner ein Rosenstilleben, ein Stadtbild und Zeichnungen, die reines Schauen und Vergeistigung zeigen. Max Pechsteins fanfarenartig wirkende Bildnisse, Otto Kopps an Weisgerber gemahnende Akte im Freien, Schüleins Landschaften und Unolds Aquarelle vervollständigen das Gesamtbild. Den graphischen Beiträgen sichern Max Beckmanns, Rudolf Großmanns, Wilhelm Lehmbrucks und Franz Nölkens Radierungen, sowie Oskar Kokoschkas großzügige Steinzeichnungen eine ansehnliche Höhe. *Bb.*

In Zürich ist eine **Hodler-Ausstellung** eröffnet worden, die ungefähr 500 Bilder aus allen Schaffensperioden des Künstlers umfaßt. Der Eindruck dieses reichen und vielgestaltigen Lebenswerkes ist von überwältigender Pracht und Größe.

SAMMLUNGEN

Die **Kgl. graphische Sammlung in München** ist in ihr neues Heim, in das Erdgeschoß der Neuen Pinakothek, das für diesen Zweck gänzlich umgebaut worden ist, übergesiedelt. Die Studiensäle werden voraussichtlich am 1. Juli geöffnet werden, die Fertigstellung der Ausstellungssäle indessen, die einen wesentlichen Teil der Neugestaltung ausmachen, ist noch nicht zu bestimmen.

Eine Neuerwerbung des Bayerischen Nationalmuseums. Das Bayerische Nationalmuseum hat wiederum eine sehr bedeutsame Neuerwerbung zu verzeichnen, ein Hauptstück deutscher Skulptur aus der Zeit der reifsten Gotik, wertvoll ebenso in rein künstlerischer, wie entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht: die Madonna des Meisters Jakob Kaschauer, einst das Mittelstück des gotischen Hochaltars im Freisinger Dom. Dem Kunstmaler Franz Wolter, der als Sammler und Kenner altdeutscher Plastik wohl-

bekannt ist, kommt das Verdienst zu, in seinem Aufsatz »Jakob Kaschauer, der Meister des 1443 errichteten Hochaltars im Dom zu Freising«, erschienen im 1. Band des Jahrbuchs des Vereins für christliche Kunst in München, nicht nur auf die Bedeutung dieses Stückes hingewiesen, sondern überhaupt erst die Zusammengehörigkeit der verschiedenen, damals an vier getrennten Stellen befindlichen Skulpturen erkannt zu haben, die von 1443 bis 1620 neben einem verschollenen, gemalten Flügelpaar den Freisinger Hochaltar schmückten, um später von Rubens gewaltigem »Jüngsten Gericht« abgelöst zu werden. Ein Stück des Hochaltars, der heilige Korbinian, war schon vor zehn Jahren ins Nationalmuseum gelangt; ein weiteres nicht sehr gut erhaltenes, der »Hl. Sigismund« darstellend, war gleichfalls dem Museum angeboten, aber abgelehnt worden, da man die Bedeutung der Stücke nicht richtig erkannt hatte. Dieser Heilige gelangte auf Umwegen über die Sammlung Oertel in das Stuttgarter Museum. Die Figur des Stifters, des Bischofs Nikodemus della Scala, konnte Wolter mit einer kleinen »St. Nikolaus della Scala« genannten Figur im Besitz des erzbischöflichen Klerikalseminars in Freising identifizieren. Das Hauptstück, die Madonna, stand in der Schloßkapelle von Thalhausen bei Freising. Von dort hat sie nun das Nationalmuseum erworben. Das Stück war durch eine ganz abscheuliche Rokokofassung sehr entstellt. Bei der Reinigung ist die alte Fassung überraschend gut und vollständig wieder zum Vorschein gekommen. Da die Direktion des Nationalmuseums es erreichte, daß das Freisinger Klerikalseminar sich zur Überweisung der Stifterfigur als Leihgabe an das Museum entschloß und somit drei Figuren des Hochaltars im Museum vereinigt waren, lockte es begreiflicherweise Professor Dr. Halm, den Altar zu rekonstruieren. Er ließ eine Kopie der Stuttgarter Skulptur anfertigen und stellte die vier Figuren in einen Altarschrein, gewissermaßen als Hochaltar des Kirchensaals im Bayerischen Nationalmuseum. Über dem Altarwerk sieht man als oberen Abschluß eine weitere Neuerwerbung, einen bedeutenden überlebensgroßen Kruzifixus der schwäbischen Schule aus der Zeit um 1500. In einer Kritik einer solchen Rekonstruktion muß natürlich gesagt werden, daß man sich gewisse Bedenklichkeiten nicht verhehlen kann. Ganz gewiß wird die große künstlerische Bedeutung der Madonna durch eine solche Aufstellung, wie sie Halm durchführte, besonders gut zum Ausdruck gebracht, die künstlerische Wirkung der einzelnen Stücke nur so erst völlig kenntlich; die Anordnung der einzelnen Figuren, wie sie Halm getroffen hat, ist wohl sicher die richtige. Diese Vorzüge wiegen wohl die Nachteile auf, die darin liegen, daß an der Hauptstelle des Saales doch eine Kopie sich neben drei Originalfiguren befindet, daß der Hochaltar schließlich doch unvollständig ist und die wohl mit Absicht ziemlich einfach gewählte Umrahmung nicht dem Reichtum und vielleicht auch nicht ganz dem ursprünglichen Stilcharakter des verlorenen originalen Altarschreines entspricht. Es kommt auch eine leichte, dynamische Ungleichheit im Kolorit des Ganzen dadurch zustande, daß der »Heilige Korbinian« eine starke Patina aufweist und dadurch von dem Gold der beiden anderen Figuren, namentlich der Kopie, etwas stark zurückgedrängt wird. Doch sind dies alles wohl kleinere Mängel, die von den genannten Vorzügen reichlich aufgewogen werden. Die Madonna ist von außerordentlicher Schönheit. Der Wiener Maler und Bildschnitzer Jakob Kaschauer, der als Autor des Werkes durch die glücklicherweise erhaltene Urkunde über die Errichtung des Hochaltars vom Jahre 1443 gesichert ist, hat hier eine Leistung vollbracht, die an entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung die 14 Jahre später entstandene Madonnenfigur des Hans Multscher vom Hochaltar in Sterzing, vor allem eben durch den zeitlichen Vorsprung, nicht unerheblich überragt. Die heilige Jungfrau selbst hat in ihrer Haltung etwas Heroinenhaftes. Sie hält das Kind fest und sicher (besonders gut sind die gespreizten Hände gelungen); das Christkind selbst bewegt sich ungewöhnlich munter und ist in seiner Typik und der Lebendigkeit seiner Bewegung, die ungemein sicher wiedergegeben ist, eines der ersten und hervorragendsten Beispiele eines neuen starken Naturalismus. Das wagrecht liegende, zappelnde Kind hält mit dem einen Händchen den langen Schleier der Mutter, womit wohl angedeutet werden soll, daß es diesen (bekanntlich im Kloster Neuburg bei Wien als Reliquie verehrten und daher dem Künstler besonders vertrauten) Schleier dem Bischof als Symbol der Gnade entgegenreicht. Die kleine Bischofsgestalt ist nicht minder köstlich als die große Figur, der Kopf dieses kunstsinnigen Nachkommen des bekannten Veroneser Fürstengeschlechtes wirkt ungemein durchgeistigt, in den einzelnen Zügen vortrefflich dem Leben abgelauscht. Es ist somit dieser bedeutungsvolle Altar von 1443, dessen Glieder sich nun in so glücklicher Weise zum größten Teil wieder zusammengefunden haben, als eine der schönsten Bereicherungen zu betrachten, die das Bayerische Nationalmuseum in den letzten Jahren gemacht hat. *A. L. M.*

Budapest. Die kurz vor dem Ausbruch des Krieges und der darauffolgenden Zeit neu erworbenen Werke für das Museum der bildenden Künste hat Direktor v. Petrovics vereint in Form einer Ausstellung dem Publikum zugänglich gemacht. Der von ihm verfaßte kurze Katalog zählt 162 Nummern mit 166 Werken auf (101 ungarische und 65 ausländische), wovon etwa 75 Stück als Geschenke, Vermächtnisse und Deposite figurieren. Petrovics hat in erfreulicher Weise das Schwergewicht dieser Ausstellung auf die Bereicherung der modernen Abteilung durch Werke der neueren ungarischen Malerei vom 19. Jahrhundert bis in unsere Tage hinein gelegt. Er hat nicht nur Werke eines Székely, Munkácsy, Paál, Szinyei-Merse oder Ferenczy usw. herangezogen — von welchen der erstgenannte einen großen Saal (28 Stück, zum größeren Teil Schenkungen von T. Lándor) füllt — sondern das richtige Prinzip verfolgt, auch Künstler mittlerer Qualität durch ihr jeweils günstigstes Lebenswerk zur Geltung kommen zu lassen; gerade dieser letztere Moment brachte dem Beschauer manche angenehme Überraschung.

Bei der Bereicherung der modernen Malerei des Auslandes wurde gemäß der Ansicht vorgegangen, daß nur solche Werke angeschafft werden sollen, welche vom Standpunkte der Entwickelung der europäischen Kunstgeschichte von Bedeutung sind. Der Anfang wäre gemacht: zwei Landschaften von Corot, Eugène Delacroix' »Marokkaner mit seinem Pferd«, »Das Buffet« von Cézanne und Edouard Manets »La maîtresse de Baudelaire«, ferner die von der Auktion Julius Stern bekannten Bilder von Claude Monet »Der Hafen von Trouville« und Max Liebermanns »Gedenkfeier für Kaiser Friedrich in Kösen«, endlich Théodore Chassériaus »La Petra Camera« (Geschenk des Malers Baron Franz Hatvany). Direktor v. Petrovics, dem die Leitung der modernen Abteilung des Museums besonders am Herzen liegt, hat auf diese Weise das bereits vorhandene, seit Jahrzehnten gesammelte vielseitige Material zielbewußt weiter bereichert und bei seinen Erwerbungen auch auf skizzenhaft künstlerische Stücke Gewicht gelegt, wohl in Anbetracht des Umstandes, daß in diesen oft ein größerer Reiz liegt, als im vollendeten Bilde.

Neben den Werken moderner Künstler sind auch die der alten Malerei und Plastik ausgestellt. Die von Karl v. Pulszky mit vielem Wissen zusammengetragene reich-

haltige italienische Plastik der Renaissancezeit, deren Aufstellung in absehbarer Zeit erfolgen soll, ist durch Neuerwerbungen, besonders auf der Auktion Beckerath (Terrakotten von Luca della Robbia und Giovanni Minelli dé Bardi und eine Cartapesta-Madonna von Sansovino) ergänzt worden. Parallel damit ist der Anfang für außeritalienische Plastiken gemacht worden. In erster Linie seien drei Hauptstücke genannt: die Statue der Maria mit dem Kinde, mittelrheinisch um 1430, und die beiden ergreifend schönen Figuren der Maria und des Johannes von der Kreuzigungsgruppe von Großkönigsdorf bei Köln, kölnisch um 1500 — sodann eine Marienstatue, kölnisch aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; eine kleine Kreuzigungsgruppe, bayrisch von der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, und eine Johannisfigur (?), welche der Katalog als französisch vom Ende des 15. Jahrhunderts bezeichnet. Kleinere Bronzegegenstände (besonders Plaketten) von Moderno, Riccio, Fra Antonio da Brescia, Peter Flötner, Adriaen de Vries und andere plastische Arbeiten seien hier noch genannt.

Infolge der im Verhältnis zu den genannten Abteilungen spärlichen Dotation konnten für die Galerie alter Meister in den verflossenen drei Jahren nur vier Werke käuflich erworben werden: Gaudenzio Ferraris Pietà; Bastianio Mainardis St. Stefan Martyr, Albrecht Altdorfers Maria mit dem Kinde und die Judith von Jan Lys. Dank der Opferfreudigkeit von Kunstfreunden hat aber die Galerie wertvolle Schenkungen erhalten: eine Pietà von Marco Marziale; Maria mit dem Kinde in der Art des A. Isenbrant; eine Pietà von M. v. Heemskerk, ein Knabenbildnis eines unbekannten (deutschen?) Künstlers um 1800 (aus dem Nachlasse Paul Meyerheims; Geschenk des Herrn Julius Kaszab) und zwei Bilder von Alessandro Magnasco. Besonders sei ein wundervolles, bis jetzt ganz unbekanntes, mit dem Monogramm bezeichnetes kleines Gemälde von vorzüglicher Erhaltung von Albrecht Altdorfer, als Deposit aus gräflich Erdödyschem Fideikommissbesitz, hervorgehoben, das zu des Künstlers interessantesten Werken gerechnet werden darf: eine etwa aus fünfzig Figuren bestehende Kreuzigung, die sich vom Goldgrunde sehr plastisch abhebt.

Budapest. Die im Museum der bildenden Künste befindliche Gemäldegalerie des Grafen Johann Pálffy, welche vor einigen Jahren dem ungarischen Staate vermacht wurde, war bis jetzt in Räumlichkeiten untergebracht, welche sich an die moderne Galerie anschließen. Infolge einer Neueinteilung resp. Ausbreitung der modernen Galerie mußte die Pálffysche Sammlung in anderen Lokalitäten aufgestellt werden. Die Frage wurde so gelöst, daß die modernen Bilder dieser Galerie an die moderne, die alten Meister an die der alten Galerie des Museums angeschlossen wurden, was vom Standpunkte des Studiums nur vom Vorteile ist. Um die alten Bilder der Pálffyschen Sammlung — als geschlossenes Ganze — unmittelbar und organisiert mit der alten Galerie verbinden zu können, hat Direktor Hofrat Dr. Gabriel v. Térey die Italiener des 17. und 18. Jahrhunderts in den Halbstock des Museums verlegt, wodurch zwei Oberlichtsäle und ein Kabinett frei wurden. Bei der Neuordnung schließen sich nun einerseits die italienischen Bilder der Pálffyschen Sammlung in folgerichtiger Weise direkt an den Cinquecentosaal und andererseits die Niederländer an die der alten Galerie an. Infolge dieses Anschlusses der Pálffyschen Sammlung an die alte Galerie wurde die beträchtliche niederländische Abteilung des Museums neu aufgestellt und zwar in der Weise, daß in dem ersten Kabinett die Werke des 15. und im zweiten die des 16. Jahrhunderts plaziert wurden. Dann folgt die Reihe der holländischen und flämischen Kabinette des 17. Jahrhunderts. In diesen ist das Material übersichtlich nach Schulen geordnet. Im ersten Kabinett sind die Werke der Künstler vom Haag, im zweiten die von Leiden und Utrecht, im dritten die von Rotterdam, Dordrecht und Deventer untergebracht. Ein Kabinett ist den Delfter, je drei den Künstlern von Haarlem und Amsterdam gewidmet Dann folgten drei Kabinette mit Vlamen. Ganz am Schlusse ist das englische Kabinett. Je ein Oberlichtsaal in Verbindung mit den Kabinetten enthält Holländer und Vlamen (zumeist große und größere Bilder). Die deutschen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts haben in einem Oberlichtsaal eine würdige Unterbringung gefunden.

LITERATUR

Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige von *Cornelius Gurlitt.* Der Zirkel. Architektur-Verlag. Berlin 1917.

Vor kurzer Zeit erst konnte Cornelius Gurlitt mit Paul Clemen zusammen im Auftrage des Kaiserlich Deutschen General-Gouvernements in Belgien ein größeres Werk über die Klosterbauten der Zisterzienser in Belgien im gleichen Verlag herausgeben und den drei großen Ruinenkomplexen Orval, Villers und Aulne eine allseitig anerkannte, würdige Untersuchung zuteil werden lassen. Und jetzt überrascht uns Gurlitt wieder mit einem größeren Werke, in dem er zwar nur einen durch die Zeitverhältnisse gebotenen Versuch erblicken möchte, einen Versuch, den innerhalb von 35 Jahren dieser Historiker der Baukunst des Barocks wiederholt aufgenommen hat, ohne zu einem befriedigenden Ergebnis zu kommen. Schon 1884 konnte er die Erlaubnis zum Besuch aller öffentlichen Bauten Warschaus durch höchste Protektion erreichen und die Forschungen in der Zeitschrift für Bauwesen 1888 (Bd. 46) veröffentlichen. Wohl wurden dadurch manche polnische Gelehrte angeregt, der Baukunst ihrer Stadt in der Blütezeit unter den sächsischen Königen nachzugehen. Allein das Interesse kam nicht in rechten Fluß, und nur Gurlitt selbst konnte die Ergebnisse weiter in seinem Buch über Schlüter verwerten. Bis die Besetzung Polens neue Möglichkeiten schuf, die Gurlitt weitschauend ergriff und in diesem Band über die Warschauer Bauten zur Tat werden ließ.

Aus kurzen Abschnitten über die Macht der Kirche in Polen, der streng klerikalen Politik des Groß-Adels als höchster Geistlichkeit, deren scharfe Charakteristik uns an die besten Stellen seiner Geschichte des Barocks erinnern, wird der enge Zusammenhang mit der italienischen Kunst dargelegt, die von Rom aus ihren Weg über Salzburg, Wien nach Polen findet. Die kluge Ökonomie der Jesuiten jedoch, welche Anpassung an traditionellen Geschmack zur Aufgabe machte, kam dem klassizistischen Geschmack der polnischen Architektur entgegen, der sich von den ersten starken Kunsteindrücken der Baukunst der Renaissance gebildet hatte. So wurde die maßvollere Sprache Vignolas das Vorbild im allgemeinen, und die St. Antoniuskirche ein magerer Exzerpt aus Il Gesù in Rom und im Innern fast puritanisch. Aus dieser Zeit vor den sächsischen Königen zur Zeit Johann Sobieskys interessiert besonders das Palais Kraszinski, dessen Baugeschichte mit dem Problem des vorpreußischen Schlüter in engster Beziehung steht. Gurlitt möchte, obwohl die Rechnungsbücher Andreas Schlüter nur als Bildhauer aufführen und als Architekten den Italiener Bellotti nennen, in der reicheren Gliederung der Fassade nicht nur in Mittelrisalit, sondern auch in Eckrisalite, dem Wechsel der Fensterbekrönungen in Segment und Giebel »viel Verwandtes« mit dem Berliner Schloß erblicken. Daß in dieser freieren Artikulation der Baumasse sich nordische Eigentümlichkeit ausspricht, will dann der Hinweis Gurlitts auf das Amsterdamer Rathaus und auf

das Palais im Großen Garten in Dresden mit Recht bekräftigen. Noch näher schließt Gurlitt die Autorschaft des Palais Kraszinsky an Schlüter an durch den Hinweis auf den ursprünglichen Entwurf Schlüters zum Charlottenburger Schloß. Neben diesen stilistischen Vergleichen verweist Gurlitt auf die Nachricht eines deutschen Gelehrten, Marperger, der Schlüter persönlich kannte und mitteilt, daß Schlüter in Warschau Paläste erbaut habe. Wie diese Argumente mit der polnischen Nachricht, daß Bellotti der Baumeister sei, in Verbindung gebracht werden können, erhofft Gurlitt von einem Aufschluß über die Entstehungsgeschichte des Baues von seiten polnischer Kunsthistoriker. Als Schöpfer des großen Reliefs im Mittelgiebel steht Schlüters Autorschaft außer allem Zweifel. Eine eingehende Untersuchung dieses Stückes müßte uns über die Jugend- und Lehrzeit Schlüters wertvollste Aufschlüsse geben. Gurlitt spricht auch hier von der Einwirkung Artus Quellinus, des großen Barockbildners Hollands, eine Beziehung, die ja auch bei anderen Werken Schlüters schon deutlich geworden ist.

Zu weitgreifender Repräsentation erhebt sich aber der polnische Adel erst unter dem Vorbild des ersten sächsischen Königs, unter August dem Starken. Und zum zweiten Male tritt ein deutscher Baumeister inmitten der Schar italienischer Kolonisten: Daniel Pöppelmann, der Erbauer des Dresdener Zwingers. Für den Prunk sorgte der reiche Troß der Goldschmiede, Möbeltischler, Bronzegießer, Textilkünstler, die August von Dresden herüberzog. Leider haben eineinhalb Jahrhunderte von dem sächsischen Bauwesen nicht viel bestehen lassen. Gurlitt jedoch konnte dem Werke alle Entwürfe in Grundrissen, Aufrissen und den reichen Perspektiven, wie sie das Kgl. Sächsische Hauptstaatsarchiv und Denkmalsarchiv in Dresden verwahrt, meist in ganzseitigen Tafelabbildungen beigeben, die das Werk somit zur Grundlage jeder weiteren Forschung auf diesem Gebiet machen. Die reiche Phantastik Pöppelmanns mußte sich zuerst mit dem Umbau des Königsschlosses in Warschau beschäftigen, das in seiner Lage an der Weichsel und mit den kulissenartig aneinandergeschobenen Bautrakten seinen Zwinger noch überboten hätte. Die Konföderation von Tarnogrod 1715 machte jedoch die Ausführung dieser hochgespannten Pläne unmöglich. Ein weiteres Opfer dieser Umwälzung wurde auch der große Plan für das Schloß Ujasdow. Der ganze Machtwille Augusts des Starken, seine ehrgeizige Prachtliebe trachtete aber bald nach einem eignen neuen Schloß, dem sog. »Sächsischen Palais«, das alle seine Bauleidenschaft gefangen nahm, so daß unter jenen Plänen der Bau des Zwingers in Dresden ins Stocken kam. Mit größtem Geschick ließ er bestehende Adelspaläste in den Riesenplan mit einbeziehen, und über ein Dutzend Tafeln zeigen uns die verschiedenen Entwürfe und Ansichten des Unternehmens und bilden den Hauptteil des Buches. Mit König August III. erlahmte der Baueifer anfangs noch nicht und neben Pöppelmann tritt als Baumeister Knöfel auf, der die Schloßkirche baut; auch der Italiener Chiaveri wurde mit Plänen betraut. Im Jahre 1780 bewachten nur noch einige Dragoner das leere Schloß, dessen Mobiliar meist entfernt oder ruiniert war, bis es 1842 umgebaut wurde durch einen polnischen Architekten. Die Bauten des Adels der sächsischen Minister spiegeln ebenfalls die Probleme des sächsischen Barocks wider. So steht auch hier die lebhaft bewegte Formensprache Pöppelmanns neben der gedämpfteren Linien- und Flächenrhythmik der Schule von Krubsatius; letztere gewann schließlich die Oberhand. Auch zu diesem Teil, zu den Palästen der Sulkowski, Brühl, Radziwill, Muniscech, Bielinsky, Potocki wird reiches Bildermaterial in älteren Darstellungen aufgerollt. Im Kirchenbau behielten die Italiener jedoch lange die Oberhand, deren Familiengruppen und Stilrichtungen Gurlitt deutlich werden läßt, und mit Stanislaus Augusts Einfluß gewann das italienische Element endlich den ganzen Boden. Den letzten sächsischen Klang vermitteln die vier großen Tafeln mit Warschauer Veduten nach Stichen Canalettos. Mit diesen großen Grundrißlinien der Warschauer Baukunst hat Gurlitt dem deutschen Barock einen letzten Ausläufer historisch angegliedert und dem Dresdener Barock insbesondere die bedeutende Vermittlerrolle zwischen Ost und West zugewiesen. Dem reichen, aus den Archiven geholten Abbildungsmaterial hat der Verlag seine größte Aufmerksamkeit gewidmet und auch durch eine vornehm ruhige Ausstattung dem Buch, das dem König von Sachsen gewidmet ist, eine würdige Gestalt gegeben. *W. Kurth.*

VERMISCHTES

Hans Thoma wird demnächst unter dem Titel »Die zwischen Zeit und Ewigkeit unsicher flatternde Seele«, ein Bekenntnis- und **Vermächtnisbuch,** im Verlage von Eugen Diederichs, veröffentlichen.

Nach Meldung englischer Blätter sind in **London** nunmehr mit Ausnahme eines Teiles der Nationalgalerie sämtliche Museen geschlossen worden.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 39. 30. Juli 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der »Kunstchronik« (Nr. 40) erscheint im August

DIE DEUTSCHEN MUSEEN UND PROFESSOR GEORG BIERMANN

In der Nummer 32 dieser Zeitschrift hat Wilhelm von Bode die Bildung eines Fachverbandes der deutschen Kunsthistoriker angeregt, dem unter anderen auch die Aufgabe zufallen sollte, in gewissen nachgerade peinlichen Meinungsverschiedenheiten des standesgemäßen Verhaltens der Museumsbeamten die Entscheidung zu bringen.

Nun hat sich in dem letzten Heft 13/14 des Cicerone Professor Georg Biermann in einem wortreichen Gegenangriff mit der Person und Wirksamkeit Bodes befaßt, und damit wurde eine Angelegenheit von ernster sachlicher Bedeutung auf das Gebiet des unerquicklichen persönlichen Streites hinübergezogen. Die Tagespresse beschäftigte sich — die Verwirrung mehrend — mit dem neuen deutschen Kunststreit und nun läßt sich die weitere Diskussion in der Fachpresse kaum mehr vermeiden. Und dieses um so weniger, als Herr Professor Biermann in seine Polemik auch Personen und eine Organisation wie den deutschen Museumsbund verflochten hat, über deren Stellung zu den vorliegenden Fragen er sich unzulänglich unterrichtet zeigt. Er scheint es anzunehmen, daß in der schwebenden Angelegenheit, eben jene Museumsleiter, die sich zu dem neuen Bunde zusammengeschlossen haben, auf seiner Seite stünden. Dies ist indessen keineswegs der Fall. Wohl hat es zwischen einigen der betreffenden Herren und Bode in Fragen der Wissenschaft und der Museumspolitik Meinungsverschiedenheiten gegeben, die zum Teil noch heute bestehen. Diese Meinungsverschiedenheiten haben indessen — soweit der Unterzeichnete sehen kann — nicht dahin geführt, daß die Beteiligten die hohen Verdienste Bodes um das deutsche Museumswesen vergessen hätten oder, daß sie die Motive zu seinem hier erörterten Vorgehen mißbilligten. Auch seine entschiedenen Gegner haben es sich immer sagen müssen, daß Bode alles, was er unternahm, ausschließlich im Dienste der ihm unterstellten Sammlungen tat, unter selbstverständlichem Verzicht auf jeden persönlichen Vorteil. Eben diesen Eindruck hat indessen die Tätigkeit des Herrn Professor Biermann bei seinen Kollegen nicht immer erweckt. Wenn der Genannte sich jetzt in einer sozusagen moralischen Entrüstung gegen Bode wendet und es nicht zu erkennen gibt, daß er früher eine vorteilhaftere Meinung von der Persönlichkeit seines Gegners gehabt habe, dann ist es doppelt befremdlich, daß er von sich selber sagt, er habe sich als »Trabant des Berliner Generaldirektors« zeitweise »zum Diener einer ebenso engherzigen wie egoistischen Parteipolitik erniedrigt«. — —

Es ist erwünscht festzustellen, daß die Gründer des deutschen Museumsbundes von Erwägungen ausgegangen sind, in denen die von Bode beklagten Mißstände eine wesentliche Rolle gespielt haben. Gerade in dem vorliegenden Falle besteht also zwischen dem Generaldirektor der Berliner Sammlungen und der überwiegenden Mehrzahl seiner jüngeren Kollegen eine weitgehende Übereinstimmung. Ob man die als erwünscht empfundene Organisation in der Form eines Fachverbandes oder in der eines Zusammenschlusses der deutschen Museumsbeamten begründen sollte, war eine Frage der Taktik, die inzwischen zu Gunsten der letzteren Möglichkeit entschieden worden ist. Jede Besorgnis vor einer ferneren unerwünschten Spaltung ist inzwischen dadurch beseitigt, daß Bode dem Museumsbunde beigetreten ist. Die hiermit erzielte Einhelligkeit wird hoffentlich dahin führen, daß der Museumsbund in der Tat als der maßgebende Vertreter der Interessen der deutschen Museen und der Standesehre ihrer Beamten gelten kann, und zwar ohne das von Biermann befürchtete Übergewicht eines Einzelnen, da der Bund durchaus auf der Basis der Kollegialität errichtet ist. Mit den Einzelheiten der Biermannschen Ausführungen braucht man sich im Hinblick auf die Form, in der er sie vorträgt, nicht weiter zu beschäftigen.

G. PAULI.

DIE LITERATUR ÜBER DIE JÜNGSTE KUNST[1])

Jene Kunsthistoriker, die aus einer unmittelbaren Empfindung des lebendigen Schaffens der eigenen Zeit Nahrung und Kraft für ihre beruflich angestrebte Erkenntnis historisch gewordener Kunst schöpfen, werden keine Schwierigkeit haben, ein klares Verhältnis zur modernen Kunst zu erlangen; viel schwerer ist ihnen, der reich und überreich sprudelnden Literatur über diese Kunst etwas abzugewinnen. Dort findet man wie in allen Zeiten Starkes und Lahmes, Echtes und Nachgeahmtes nebeneinander; hier wird in Büchern und Heften, in Streitschriften pro und contra und in abgeklärten Essays, die den ungefügen Stoff in die Perspektive einer ephemeren Ewigkeit sperren, fast ausnahmslos nicht über den Kern der Dinge, sondern neben ihm her gesprochen. Der Irrtum, daß man des Wesens einer lebendigen Kunst auf diese Art begrifflich habhaft werden könnte, herrscht hüben und drüben; die einen beweisen, daß die neue Kunst ein Widersinn, die anderen, daß sie eine logische Notwendigkeit sei. Beide haben in gleichem Maße recht und unrecht, beide sprechen nicht von der Kunst, sondern von ihrem begrifflichen Substrat, das allein logisierender Behandlung zugänglich ist. Bei der alten Kunst macht es sich weniger geltend, daß die zugreifenden Gedanken nur einen Schatten fassen, sie schöpft aus ihrem Vergangensein, aus ihrer Verknüpfung mit bestimmten historischen Bedingungen ein Scheinleben, einen Ersatz von Lebendigkeit an Stelle jener unfaßbaren Beseeltheit, die nur einer Gegenwartskunst eignet. Mit allen anderen Mächten des Lebens ist es wohl auch nicht anders; nur der Gesamtheit aller seelischen Kräfte geben sie sich gefangen; aber sobald wir sie in Begriffe binden und in Worte schlagen wollen, greifen wir nur eine leere Hülle, aus dem jene entflohen sind. Sobald wir über lebende Kunst, die uns herrisch und unerbittlich als Ganze fordert, denken und sprechen, ist es nicht mehr die Kunst, sondern ihr Reflex im Spiegel des Verstandes. Der Reflex läßt sich beweisen oder widerlegen; die Kunst ist ganz anderswo.

[1]) Eine vollständige Übersicht über diese Literatur ist nicht leicht zu gewinnen; ich habe bei dieser Charakterisierung hauptsächlich an folgende Schriften gedacht: Max Picard, Das Ende des Impressionismus, München 1916; Paul Fechter, Der Expressionismus, München 1914; Herm. Bahr, Expressionismus, München 1916; Julius Meier-Graefe, Wohin treiben wir? Berlin 1913; Theodor Däubler, Der neue Standpunkt, Dresden-Hellerau 1916; Wilhelm Hausenstein, Die bildende Kunst der Gegenwart, Stuttgart und Berlin 1914; André Salmon, La jeune Peinture Française, Paris 1912; Max Raphael, Von Monet zu Picasso, München 1913; Ludwig Coellen, Die neue Malerei, München 1912; Albert Lamm, Ultra-Malerei, 99. Flugschrift des Dürerbundes; Fritz Burger, Cézanne und Hodler, München 1913; Alfred Werner, Impressionismus und Expressionismus, Leipzig-Frankfurt 1917; Herwarth Walden, Einblick in Kunst, Berlin 1917. Weiters viele Aufsätze in den spezifisch modernen Kunstzeitschriften und Revuen. Dagegen sind die zahlreichen Schriften, in denen moderne Künstler selbst ihren neuen Standpunkt vertreten, nicht herangezogen, weil ihr literarischer Charakter und ihr Wert naturgemäß ganz anderer Art sind.

Aus der klar erkannten oder doch instinktiv empfundenen Vergeblichkeit dieses Beginnens erklärt sich ein Teil der maßlosen Heftigkeit dieser Dialektik; es ist ein Babelturm, bei dem alle in taube Ohren schreien und wütend gestikulieren. Weil ihnen trotz aller spitzfindiger Verständigkeit, die sie vorgeben, Kunst eine Sache ihrer ganzen Geistigkeit ist, etwas, wo man mit seiner ganzen Existenz bejaht oder verneint, sind sie bei Widerspruch und Unverständnis fassungslos und wilderregt; sie sind ehrlicher und innerlich folgerichtiger als der zynische Assimilant, der sich aus dem Räsonnement, daß sich bisher jede von der Jugend getragene Richtung als lebensfähig und berechtigt erwiesen hat, seinen Standpunkt zurechtmacht. Nichts ist verdrießlicher als dieses scheinbar verständige und doch so hohle, wohlwollend tuende, im Grunde völlig verständnislose onkelhafte Gebaren; wir lieben unsere Zeit, wir wollen kein Mitleid und kein Wohlwollen. Wie menschlich erfrischend wirken daneben solche Unbedingte, die alle moderne Kunst für Trottelei oder bewußten Schwindel erklären oder die kurz und bündig mitteilen, daß die Kunst durch viele Jahrhunderte in völligem Verfall war und erst jetzt — vielleicht seit fünf, vielleicht schon seit sieben Jahren — zur glorreichen Selbstbesinnung gelangt sei.

So erfreulich solche ehrliche Temperamentsausbrüche sind, fragte sich doch, ob wir über das Wesen einer Kunstrichtung Grundlegendes erfahren, wenn uns versichert wird, die sie hervorbrachten, seien Idioten; oder umgekehrt, wer sie nicht als Gipfel aller bisherigen Leistungen anerkenne, sei hoffnungslos verblödet. Zweifellos sind solche Werturteile, die manchmal auf jede Beschönigung oder auch Begründung verzichten, manchmal — was an der Sache nichts ändert — in das bequeme Maskenkleid der Kulturpsychologie oder das priesterliche Gewand des ästhetischen Geschmäcklertums vermummt sind, für die Erkenntnis der Kunst völlig wertlos; aber die Arbeit ist dennoch nicht unnütz. Die verblendeten Schatzgräber, die den Acker der Begriffe und Worte nach dem Kleinod der Kunst durchwühlen, kehren mit leeren Händen heim, aber im Boden, den sie gelockert haben, wächst die Kunst leichter und gedeiht rascher. Denn freilich läßt sich die moderne Kunst nicht beweisen; aber die Scheinbeweise helfen die Vorurteile, die den Hauptwiderstand leisten, brechen, der polternde Enthusiasmus erzeugt Suggestivkräfte, die die Aufnahme der Kunst erleichtern. Die Bedeutung einer lebenden Kunst ist nicht eine Sache objektiven Wertes, sondern eine Frage der Macht; Kunst will herrschen, will sich die Menschen unbedingt unterwerfen und scheut kein Mittel, diese Macht an sich zu reißen. Ihr dienen skandalöse Ausstellungen und lärmende Versteigerungen, elende Abbildungen, die das Werk zur Karikatur entstellen, talentlose Nachahmungen, die das Wertvolle des Vorbildes breiten Schichten mundgerecht machen; ihr dient der Angriff kaum weniger als die Verteidigung und ihr dient auch — ganz anders als sie meint — diese Literatur, die eine wirkliche Erkenntnis der Kunst kaum fördert. In einer Regenwurmarbeit, die den harten Boden lockert und

befruchtet, ist die Vortrefflichkeit und Notwendigkeit dieser Skribenten begründet.

Ob sie dabei mit kühlen Beweisen oder mit der Grundgewalt des Enthusiasmus arbeiten, ändert wenig am Ergebnis; im ersten Fall sprechen sie nicht von Kunst, im zweiten Fall bringen sie sie dem Verstande nicht nahe. Sie beschwören etwa aus einem Werk, das ihnen wesensverwandt ist, eine entsprechende Stimmung oder zwingen einem ihnen fremden eine literarische Maske auf; dichterisches Erleben und Umschreiben eines Kunsteindrucks, das gelingt oder versagt. Aber selbst die eindringlichste Sprachschöpfung macht Sonderart und Qualität eines bestimmten Werkes nicht verständlicher; Meisterwerk und Stümperarbeit schrumpfen gleicherweise zur zufälligen Auslösung selbständiger neuer Leistung zusammen. Wie Cézanne nach Papierblumen lebenduftende Stilleben malte, drehen diese Interpreten aus Meisterwerken ihre Papierblumen — so gut wie aus dilettantischem Gestümper. Sie geben rein subjektive Interpretationen und leben trotz aller Überwindung des Impressionismus, deren sie sich rühmen, doch nur von persönlichen Eindrücken, die sie freilich Erlebnisse nennen; denn das Vokabular ist seit den Tagen Muthers radikal erneuert worden. Dieses subjektive Element zeigt sich am besten in der ungeheuerlichen Einseitigkeit, die immer nur ein kleines Stück Kunst auf Kosten aller anderen anzuerkennen vermag; wie mit einem Scheinwerfer heben sie einen schmalen Ausschnitt heraus und stoßen alles andere in tiefere Finsternis. Warum diese Unduldsamkeit, da alle Kunst, alt und neu, doch nur eine in tausend Spiegelungen ist? Wie ein warnendes Exempel steht der Hohepriester der impressionistischen Kirche vor uns und hält mit der müßigen und verzweifelten Frage, wohin wir treiben, der Kunst von heute das abgedroschenste Klischee aller kulturellen Entwicklung wie einen schützenden Schild entgegen!

Die Unfruchtbarkeit solcher persönlicher Kunstschriftstellerei, die für den Durchschnitt dieser Literaten charakteristisch ist, hat manche der Autoren zu Versuchen veranlaßt, ihre Auffassung und Erklärung moderner Kunst allgemeiner zu verankern; manche haben dabei eine an der alten Kunst bewährte Methode auf die Gegenwart übertragen, indem sie die Kunst in den Verband mit anderem geistigen Geschehen setzten. Die Analogien mit dem philosophischen Denken, die von anscheinend ganz kunstfremdem Standpunkt Ludwig Coellen und aus einem sehr starken Kunstgefühl heraus Fritz Burger gefunden haben, sind wichtiger und tiefergehend als die Erklärungen aus der sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung der Gegenwart, die Wilhelm Hausenstein — übrigens keineswegs hartnäckig einseitig, sondern mit höchst beweglicher Anschmiegsamkeit an die wohl erkannten Widerhaarigkeiten und Sprödigkeiten des Stoffes — reichlich herangezogen hat. Solche Analogien führen schon in der vereinheitlichten Betrachtungsebene weit zurückliegender Zeiten leicht zu trügerischen Ergebnissen; doppelt irreführend können sie auf lebendige Bewegungen angewandt werden. All diesen Erscheinungen liegen — wie der Kunst — nur teilweise objektive Tatbestände zugrunde; zum größeren Teile sind sie selbst Ergebnisse von Interpretationen, die erst durch das Medium fortschreitender Historisierung allmählich eine verhältnismäßige Stabilität gewinnen; aus ihnen Kunst erklären, heißt Unsicheres durch Schwankendes stützen, zwei Negationen mögen einander aufheben, aber zwei Rätsel geben noch keine Lösung. Trotzdem dient diese Methode in höherem Grade rationaler Erkenntnis der Kunst als die rein gefühlsmäßigen Verzückungen und Verzweiflungen der früher charakterisierten Enthusiasten und Kryptoenthusiasten; einerseits weil durch die Anwendung subjektiver Bewertung auf zwei gesonderte Gebiete — die Kunst und das Vergleichsgebiet — eine wechselseitige Kontrolle eintritt, anderseits weil die Rationalisierung der künstlerischen Tatsachen zum Zweck begrifflicher Erkenntnis hier im vorhinein deutlicher ist. Die Vergleichbarkeit zweier getrennter geistiger Gebiete hat ihre Bringung auf einen gemeinsamen Nenner, also eine vorhergehende Abstraktion zur Voraussetzung; denn in dem, was ihr grundwesentlich und ureigentümlich ist, ist Kunst offenbar sowohl der Philosophie wie dem sozialen Leben unvergleichbar.

Nur unter konsequentem Festhalten des der Kunst ausschließlich Eigenen und bei seinem völligen Verarbeiten zu gedanklicher Einheit kann auch moderne Kunst literarisch tiefer erfaßt und erklärt werden. Am nächsten scheint mir diesem Ideal, das sich von subjektivem Lyrismus und von der Betätigung an den Außenseiten der Kunst gleich fern hält, das gedankenreiche Buch von Raphael zu kommen, obwohl es gleichfalls von solchen Fehlern nicht ganz frei ist; vielleicht sind diese überhaupt über die Schwächen der Autoren hinaus Schatten, die im Stoffe liegen. Aber es ist folgerichtig aufgebaut, wandelt die Kunst, ehe es sich damit befaßt, völlig in ein Geistiges und verlegt alle Vorgänge in ein Gebiet, in dem die Verfolgung und Untersuchung möglich ist. Klarer und durchsichtiger als in diesem Buche, das im dunkeln Brennpunkt einer weitspannenden Weltanschauung liegt, hat A. E. Brinckmann das Problem in seinem ausgezeichneten Aufsatz »Vom Vorstellen und Gestalten des Kunstwerkes« formuliert; er zeigt die Arbeit, die über Feststellung von äußeren Tatsachen und über umschreibende Wortmalerei hinaus auch an der Gegenwartskunst ehrlich und fruchtbar geleistet werden kann, als eine Analyse des künstlerischen Schaffens, als ein Stück Psychologie an einem speziellen anschaulich erfaßten Material. Es ist dasselbe, was heute vielfach als Kunstwissenschaft bezeichnet wird und eine Sonderstellung beansprucht, m. E. aber ein unabtrennbarer Teil jeder historischen Erkenntnis von Kunst ist. Auf moderne Kunst angewendet keineswegs schon Kunstgeschichte, aber ein unvergleichliches Analogiematerial für die Einsicht in die Kunst der Vergangenheit und ein wahrhaftes, vielleicht das einzige Mittel, der unzerstörten Lebendigkeit unserer Kunst von heute mit dem Verstande näherzukommen.

Wenn sie dieser doppelten Aufgabe nicht gerecht wird, die Kunst dort zu belauschen, wo sie lebt und wächst und ihre Beobachtungen zu Denkstoff umzu-

wandeln, ist Literatur über moderne Kunst nichts als bloßes Agitationsmittel; ein Werkzeug Lärm zu erregen, Widerstände zu brechen, Gegner mundtot zu machen; im Kleide der Erkenntnis eigentlich eine soziale Aufgabe erfüllend. Vollends unfruchtbar ist jene falsche Wissenschaftlichkeit, die mit eigens hergestellten Theorien rein subjektive Bewertungen bemäntelt. Ihre Beweisführungen für oder gegen die jüngste Kunst gleichen einem Wortstreit über noch unerforschte physikalische Gesetze; indessen wandeln die Künstler selbst unbeirrbar wie Rutengänger dahin und schlagen uns aus dürrem Steppenboden die lebendigen Quellen der ewigen Kunst. *HANS TIETZE.*

ARCHÄOLOGIE IN GRIECHENLAND IN DEN LETZTEN JAHREN

Ich habe an dieser Stelle schon längere Zeit nicht (siehe zuletzt »Kunstchronik« 1913/14 Nr. 14. 16. 25) über die archäologische Tätigkeit in Griechenland Bericht erstattet, trotzdem außer den Griechen selbst auch alle anderen daselbst vertretenen Nationen gerade während des Weltkrieges Bedeutsames in Ausgrabungen, Wiederherstellungen und wissenschaftlicher Klassifizierungs- und Museumsarbeit geleistet haben. In dem vor kurzem erschienenen »Archäologischen Anzeiger« (ausgegeben am 4. Juni 1917) ist nunmehr wiederum eine ausführliche Schilderung der archäologischen Funde und Veröffentlichungen durch den, von der Stätte seines erfolgreichen Wirkens durch die Franzosen vertriebenen archäologischen Vertreter Deutschlands in Athen, Georg Karo, erschienen, den wir im Auszuge wiedergeben und dabei das, was in dem »Archäologischen Anzeiger«, der in der gleichen Zeit des Vorjahres erschienen war, berichtet ist, soweit es von Bedeutung ist, einflechten wollen. Es berührt in diesen Schilderungen recht niederdrückend, wenn man gerade jetzt von den durch Griechenland »neu erworbenen« Gebieten, wo die wissenschaftliche Tätigkeit der Griechen erst begonnen hat, noch liest, die dem geknechteten Volke durch die Kulturnationen der Franzosen und Engländer und Italiener in den letzten Wochen so schmählich wieder geraubt wurden.

Beginnen wir, wie auch Karos Berichte, mit der Tätigkeit der Griechen selbst und zwar zunächst in Athen. Die Ruinen von Athen sind um eine neue, besonders ehrwürdige bereichert worden, von der nur ganz geringe Reste der Zerstörung entgangen waren: das Odeion, welches Perikles im Jahre 456/5 vor Chr. erbaut hatte. Die schriftliche Überlieferung hat uns aufgeklärt, daß Perikles in seinem Odeion das Zelt des Perserkönigs nachbilden ließ, so daß dieses Denkmal der Siege über die Barbaren eine von den Theatern völlig abweichende Form enthielt. Das Odeion war eine Tholos und hat zweifellos an Größe auch die prächtigsten derartigen Bauten des 4. Jahrhunderts in Delphi und Epidauros übertroffen. Den von Ariobarzanes II. von Kappadokien 52 v. Chr. (von dem auch jetzt ein Porträtkopf in den Ruinen gefunden wurde) errichteten Neubau des bei der Einnahme Athens durch Sulla in Brand gesteckten Baues kannte man bereits durch eine attische Scheidemünze; aber viel gefunden hat man an dieser Stelle anfangs nicht. Im Jahre 1915 aber sind weiter nordwestlich, als man im vorhergehenden Jahre gearbeitet hatte, wichtige Fundamente entdeckt worden. Aus dem Felsen des, dem Dionysosbezirk anstoßenden Odeiongebietes war ein quadratischer oder rechteckiger Raum tief ausgehoben und mit Porosmauern verkleidet worden. Unterhalb dieser Mauern ist der Felsen 1,80 m breit gerade abgearbeitet. Wenn man die Koile des Odeions als quadratische Säulenhalle annimmt, so wäre die jetzt gefundene Stelle oben das Diazoma, das wohl mit Säulen geschmückt war. Hinter diesen Säulen erhoben sich dann die zahlreichen Sitzreihen, über die Plutarch berichtet, während in dem tiefer gelegenen Teile nur Musiker und Sänger Platz gefunden hatten. Decke und Dach bestanden aus Holz. Eine beinerne Theatermarke der römischen Kaiserzeit zeigt einen Gebäudeplan vielleicht des Odeions selbst, und trägt außerdem die Inschrift »Aischylou«. — Von Einzelfunden sind Reliefs, darunter eines mit Darstellung einer vor Asklepios knieenden Frau und eines solchen mit Grenzmarken, ferner von der Parthenonexplosion 1687 hingeschleuderte Fragmente zu nennen. — Beim Turm der Winde ist die alte türkische Medresse (Hochschule) niedergelegt worden, wobei sich viele verbaute antike Bauglieder, Relieffragmente usw. gefunden haben. — Wichtige Ergebnisse zeitigte eine erneute Untersuchung des Niketempels auf der Burg für den Aufbau, das Gebälk und die Friesreliefs. —

An der Wegkreuzung zwischen dem alten und neuen Phaleron, dicht an der Küste wurde eine ausgedehnte archaische Nekropole untersucht, deren Gräber zum größten Teil der jüngeren und letzten geometrischen Stilperiode angehörten. Bestattung und Verbrennung gehen bei den 87 geöffneten, meist recht ärmlichen Gräbern nebeneinander her. Es fanden sich darin einheimische Nachahmungen protokorinthischer Gefäße, die beweisen, wie in der Zeit des Niedergangs der alten geometrisch-attischen Keramik Athen fremden Einflüssen besonders zugänglich war. In diesem Gräberfeld fand sich unter anderen ein Massengrab gefesselter Leichen. 18 Skelette waren durch grausame eiserne Fesseln an Hals, Hand- und Fußgelenken umklammert; die Fesseln waren auf hölzerne Bretter genagelt und die daran Befestigten aufrecht hingestellt. Diese Marter war, wie es scheint, den Gottesfrevlern vorbehalten und die Hinrichtung hing wohl mit dem Hermenfrevel des Jahres 415 vor Chr. zusammen. — Auf Salamis sind im Hofe eines Hauses von Kuluri zufällig zwei späte Plattengräber aufgedeckt worden, zu denen unter anderen Grabreliefs auch drei Werke der besten attischen Kunst der Wende vom 5. zum 4. Jahrhundert benutzt worden waren. Zwei davon (Handschlagszene des sitzenden Kallias und des jugendlichen stehenden Hippomachos; Chairedemos und Lykeas, zwei kriegerische Jünglinge, schreiten mit Rundschild und geschulterter Lanze nebeneinander) finden sich in Abbildung im neuesten »Archäologischen Anzeiger«, ganz herrliche Werke. — Rekonstruktionen des Poseidontempels von Sunion lassen das Alter des Tempels nach 450 mit Sicherheit bestimmen. Daselbst wurde auch ein wundervolles archaisches Marmorrelief aus der Zeit der Perserkriege aus dem Schutte hervorgezogen, eine Ephebe, mit dessen herber Schönheit sich wenige attische Werke dieser Zeit vergleichen können. —

Über den großartigen Fund, der in den Weihnachtstagen 1915 in Tiryns durch Feldarbeiter der von Capo d'Istria gegründeten Landwirtschaftsschule gefunden wurde, ist seinerzeit an dieser Stelle berichtet worden. Die Stelle, wo der Fund gemacht wurde, gehörte noch zu der mykenischen Stadt von Tiryns. In geometrischer Zeit wurde der Schatz dort vergraben, denn auf diese läßt der große Bronzekessel, dessen Inhalt aber hauptsächlich der mykenischen Zeit angehört, schließen. Unter den Funden aus Gold, Achat, Elfenbein, Bernstein, Glasfluß usw. ist auch ein hettitischer Siegelzylinder als erster dokumentarer Beweis von Beziehungen zwischen hettitischer und mykenischer Kultur, den Griechenlands Boden liefert, zu erwähnen. Bekanntlich enthielt im übrigen der Fund einen

ganzen Schatz Goldarmbänder, Golddiademe und Halsschmuck und aus den verschiedenartigsten Dingen.

Der Apollotempel von Ptoion bei der Kapelle Hagia Paraskeue im heutigen Palagiagebirge wurde durch Orlandos, der sich überhaupt durch seine Neu-Untersuchungen längst bekannter Bauwerke ein hohes Verdienst erworben hat, in fast allen Einzelheiten gesichert rekonstruiert. Ein alter hölzerner Tempel wurde wahrscheinlich in der Hälfte des 6. Jahrhunderts, vielleicht durch die Peisistratiden, durch einen steinernen in der Gestalt des alten Baues ersetzt; er hatte eine langgestreckte schmale Cella. Der alte Tempel wurde wohl zugleich mit der Stadt Theben im Jahre 335 durch die Soldaten Alexanders des Großen zerstört und 316 durch Kassander auf den alten Fundamenten neu erbaut. Orlandos Rekonstruktion hat uns tatsächlich den ersten Tempel dieser Zeit auf dem griechischen Festland wieder geschenkt. — Aus Theben stammt ein hellenistischer Schmuck und ein trefflicher bronzener Klappspiegel mit Darstellung eines jugendlichen Satyrs mit Keule und eines neben ihm sitzenden Mädchens, die einem Grabe etwa des 3. Jahrhunderts entnommen sind. —

In Eretria auf Euboia wurde innerhalb einer Insula von Häusern römischer Zeit ein schlichtes kleines Heiligtum der ägyptischen Göttin aufgedeckt, das ursprünglich frei in einem rechteckigen Hofe lag, den später noch eine breite Halle mit hölzernen Stützen und langen gemauerten Bänken gleich den Kreuzgängen neugriechischer Klöster umgab. Von hier aus konnte man sehen, was im Heiligtum geschah, jedoch hatten nur die Eingeweihten Zutritt zum Kulte. Mit Isis wurden an dieser Stelle auch andere Götter verehrt. -

Die beiden mykenischen Kuppelgräber von Dimini und das von Kapakli bei Volo in Thessalien wurden gereinigt und repariert. In Volo selbst wurde in der alten Nekropole von Iolkos eine Gruft aus der thessalisch-geometrischen Periode aufgedeckt, welche den alten mykenischen Kuppelbau in sehr schlechter Technik nachahmt.

In Demetrias bei Volo in Thessalien wurden interessante Familiengrabbezirke gefunden, die genau wie die athenischen am Eridanos von niedrigen Mäuerchen eingefaßt waren. Megarische Becher und einiger Goldschmuck, ferner buntbemalte einheimische Terrakotten waren die Ausbeute. Außerdem wurde ein Tempel des Pluton, der Demeter und Kore am Ostende der Stadt Demetrias gesichtet, der nur in den untersten Mauerlagen erhalten ist; ein Thesmophorion der beiden Göttinnen liegt in Ruinen daneben.

In Pella, der Hauptstadt Makedoniens hat Oikonomos vielversprechende Ausgrabungen bis zum Herbst 1915 gemacht, wobei ein geräumiges Haus, dessen Mauern noch bis zu 80 cm Höhe stehen, mit Propylon im Norden, großem Innenhof und Sälen und einer Säulenhalle im Osten aufgedeckt wurden. Etwa 230 Kupfermünzen der letzten makedonischen Zeit geben die Datierung. Pel oder Pela heißt noch heute eine alte Zisterne südwestlich von Jenitza beim Dorf Hagioi Apostoloi. Daselbst wurde auch eine unterirdische Felskammer erforscht, zu der eine Treppe von 30 Stufen hinabführt; der Zweck der Anlage, vielleicht ein Grab, bleibt dunkel. —

In Saloniki wurden einige spätrömische Ziegelgräber ausgegraben, nachdem bis jetzt immer nur spärliche Altertumsfunde von dort bekannt geworden waren. — Eine Reihe von byzantinischen Kirchen wurden im nördlichen Epirus untersucht. — In der Nähe von Kyparissia im nördlichen Epirus wurde ein archaischer Tempel entdeckt und dabei zahlreiche interessante Bronzestatuetten und Geräte des 7. bis 5. Jahrhundert gefunden.

Auf Kephallonia wurde ein größeres und ein kleineres mykenisches Felsengrab beim Orte Diakata untersucht; das letztere enthielt zwei Grüfte mit reichen Beigaben. An gleichen Stellen lagen eine Menge Gräber des 5. und der folgenden Jahrhunderte, die zwar alle zerstört waren, aber dennoch noch einigen Schmuck und gefirnißte Vasen, namentlich elischer Gattung, bargen. In dem benachbarten Palaiokastron wurden Teile eines großen dorischen Porostempels auszugraben begonnen; Einzelfunde beweisen die Abhängigkeit der Insel im 4. Jahrhundert in Kunst und Handwerk von Elis.

Rhomaios hatte in Thermon in Aetolien besonders fruchtbare Ausgrabungen gemacht. Er hatte schon früher die Tempelruinen untersucht und die massenhaften Reste architektonischer Terrakotten in fünf Serien geschieden, die sich auf verschiedene Stadien der drei Bauten verteilen. Unter dem klassischen Apollon-Heiligtum lag ein prähistorisches Dorf, meist aus »Kurvenbauten«, d. h. runden und elleptischen Häusern bestehend. Die Schichten unterscheiden sich in folgender Weise: Unter dem Tempel des 7. Jahrhunderts lag eine Opferschicht, dann kamen die Häuserfundamente, die weder Eisen noch geometrische Scherben enthielten. Diese klar geschiedenen Hauptperioden von Thermon beweisen, daß die geometrische Kunst der ersten Eisenzeit jünger ist als die mykenische Bronzezeit. Der Vergleich mit Olympia drängt sich überall auf: hier wie dort unter einem alten Tempel aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts zunächst eine geometrische Schicht, darunter ein Dorf des 2. Jahrtausend. Unter den Kurvenbauten ist der älteste bisher entdeckte Bau mit einer äußeren Ringhalle konstatiert; diese Ringhalle scheint ein späterer Zusatz zu einem längst bestehenden Bau zu bedeuten. Der älteste Apollotempel entspricht in den Maßen seiner Cella jenem alten Bau. Karo nimmt an, daß mit den Umwälzungen, die gegen Ende des 2. Jahrtausends überall die alten Fürstenburgen trafen, ein Herrenhaus auch in Thermon überflüssig wurde, und daß das sog. Herrenhaus von Anfang an ein Tempel, der älteste von Griechenland, war, jedenfalls aber das erste gut erhaltene Haus geometrischer Zeit ist.

In dem neu befreiten Epirus (arme Griechen!) wurden in Nikopolis von Philadelpheus die christlichen Ruinen untersucht, namentlich die alte dreischiffige Basilika. Hier wurden Mosaiken von einer Schönheit und Bedeutung aufgedeckt, mit denen sich auf griechischem Boden kein anderes musivisches Werk auch nur entfernt messen kann. Der Plan der Kirche läßt sich noch bestimmen. Sie weicht von den östlichen Basiliken ab und findet ihre nächste Parallele in römischen Bauten wie St. Paolo Fuori. Die Basilika (Analepsis, Himmelfahrtskirche) ist 50 m lang und bis zu 35 m breit. Vor den breiten dreischiffigen Hauptraum legt sich ein Narthex mit Seitenkammern und Vorbauten; das schmale kurze Querschiff hat eine Apsis. Ihren einzigartigen Wert verleihen der Kirche die erstaunlich reichen, zum größten Teil vortrefflich erhaltenen Mosaikfußböden, die nur im Mittelschiff durch die Füße zahlloser Gläubigen etwas zerstört sind. Die sämtlichen zahlreichen Mosaiken sind meistens rein dekorativer Art mit zahlreichen Tierbildern, Fischfang und Jagd und mehrfachen Inschriften, Auf diesen Fußböden zieht die ganze Schöpfung, Pflanzen- und Tierreich in farbenprächtigen Bildern an uns vorüber, während Darstellungen aus der heiligen Geschichte wahrscheinlich die Wände der Kirche geschmückt haben. Die Technik ist vortrefflich, gelegentlich erscheint das Kreuz unter den Ornamenten, aber ausschließlich christliche Symbole fehlen fast ganz. Die Anlage der Basilika und ihr Schmuck stammen wahrscheinlich aus dem Anfang des 6. Jahrhunderts.

Die neueren und neuesten Ausgrabungen auf Kreta beweisen hauptsächlich die große Bedeutung der frühmino-

ischen Kuppelgräber. Bei Platanos, eine Stunde südlich von Gortyn, wurde das größte und reichste von diesen Stammesgrüften aufgedeckt mit zwei Schichten. In der oberen jüngeren Schicht lagen viele unverbrannte Skelette und eine ganz erstaunliche Menge kostbarer Beigaben (u. a. Elfenbeinsiegel mit lebendig modellierten Tieren wie Stieren und einem Affen), die in ihrer Schönheit mit den gleichzeitigen Schätzen von Mochlos im östlichsten Kreta wetteifern. In der untersten Schicht fanden sich viele Knochenreste, ein wenig Goldschmuck und ein Dutzend altertümlicher dreieckiger, bronzener oder kupferner Dolche. — Zu Gúrnes, südöstlich von Knosos, wurde eine kleine Nekropole aus der Wende von früh- und mittelminoischer Zeit ans Tageslicht gezogen. Neu ist der Fund vieler Hunderter roher, handgemachter, unbemalter Kännchen für minoische Kultanlagen. — In der heiligen Höhle von Arkalochori wurden neben Vasen und Bronzen zwanzig kleine Votivdoppelbeile gefunden, ferner Tongefäße in Gräbern bei Gúrnes Pediados, dünnwandige frühminoische Vasen bei Gazi nicht weit von Tylisos. In Tylisos selbst, dessen Ausgrabungen Hatzidakis in der »Ausonia« schildert, wurden drei große Häuser mit Vorratsräumen und Stockwerken aufgedeckt. — Alle diese Funde haben unsere Kenntnis von dieser überraschend hoch entwickelten Periode altkretischer Kultur wesentlich erweitert. — Eine Landstadt beim heutigen Dorfe Mália, in einer kleinen Strandebene östlich von Chersonesos gehört jedoch der spätminoischen Periode an. Eine Grube ist in den Uferfelsen rechteckig eingegraben und erweitert sich in 1,65 m Tiefe zu einer Höhle von etwa 3 m Durchmesser. Einfache Tonsärge und spätminoische Vasen wurden in diesem Grabe gefunden, in einem andern zwei wohlerhaltene bronzene Dreifüße mit eigenartig gradwandigen, dreihenkligen Kesseln. Nicht weit von den Gräbern muß ein kleiner Hafenort gelegen haben; das Herrenhaus, von dem schon 18 Räume ganz oder teilweise freigelegt sind, lag 800 m von der Küste; es wurde wie alle anderen Herrenhäuser Kretas durch eine furchtbare Feuersbrunst vernichtet.

Auch im Westen von Kreta beginnt sich archäologisches Leben zu rühren. Bei Atsipás, in der Provinz des hl. Basilius, ergab eine kurze Campagne in einer jungminoischen Nekropole 21 Gräber von Kindern, die in Töpfen beigegesetzt waren. — Eine Reihe von Terrakotten stammen aus einem Heiligtum der Demeter bei Axos, es sind größere und kleinere stehende, langgewandete Frauen aus dem 5. und späteren Jahrhunderten. — Eine antike Brücke in der Nähe von Eleutherna ist nunmehr zum erstenmal eingehender besprochen und abgebildet (in der Archäologischen Ephemeris). Sie ist aus Quadern sorgsam geschichtet, die in der Mitte überragend ein rechtwinkliges Dreieck bilden, sie dient trotz dieser wenig praktischen Bauart heute noch dem Verkehr.

Im »Archäologischen Anzeiger« vom 4. Juni 1917 ist noch auf die vielseitige Tätigkeit der griechischen Archäologen auf Kreta im Einrichten von lokalen Museen, im Katalogisieren und Publizieren von Inschriften usw. hingewiesen. —

Seit einigen Jahren sind nunmehr auch von Kuruniotis längst erwünschte Forschungen in seiner mit Griechenland nun wieder vereinigten (wenn die Entente nicht wäre!) Heimat Chios unternommen worden. $^3/_4$ Stunden von der Hauptstadt der Insel, bei einem heute noch Latomie genannten Hügel wurde eine ausgedehnte Nekropole des 6. bis 5. Jahrhunderts untersucht. 30 Gräber bestanden aus tönernen Sarkophagen, welche der bekannten klazomenischen durchaus gleichen, aber unbemalt sind und der Beigaben fast alle entbehren, weil es wohl damals in diesem Teil Ioniens Sitte war, den Toten keine oder nur ganz bescheidene Beigaben ins Grab zu legen. — Im Heiligtum des Apollo beim alten Phanai (heute Phana) wurden die Mauern des Peribolos des Apollonheiligtums zum größten Teil freigelegt. Im Stil des 5. Jahrhunderts aus Quadern schön gefügt, bilden sie ein Viereck von über 2500 qm. Der Kult in diesem Heiligtum ist aber gemäß Scherben des 8., 7. Jahrhunderts und anderen Funden, namentlich einer prachtvollen bronzenen Greifenprotome, auf viel früher zu datieren. Von dem ältesten Apollotempel des 7. Jahrhunderts können wir uns keinen Begriff machen, doch haben sich Reste eines schönen ionischen Marmorbaues aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts bereits gefunden. — Bei dem Phanai benachbarten Dorfe Pyrgi muß einer jener kleinen überreich verzierten ionischen Marmortempel gestanden haben, die wir von den delphischen Schatzhäusern kennen, wie in den Mauern einiger alter Kirchlein steckende, höchst kostbar und reich dekorierte Marmorplatten und Zierleisten beweisen. — Von Einzelfunden auf Chios sind merkwürdige Tongefäße und eine schöne vergoldete Silberstatuette eines Kriegers zu erwähnen.

Die byzantinischen Altertümer von Chios wurden von Sotiriou erforscht. Dem ersten Jahrtausend gehört die Kirche des hl. Isidoros in Chios an, von dessen ursprünglichem Bau sich noch beträchtliche Reste unter der späteren Kirche erhalten haben. — Die Nea Moni-Kirche, das Katholikon, soll von Konstantinos Monomachos um die Mitte des 11. Jahrhunderts n. Chr. erbaut worden sein. Sie hat eine Reihe anderer Kirchen auf Chios als Vorbild gedient.

Das Felseneiland Kastellorizo (Megiste) an der lykischen Küste wurde infolge des Fundes eines goldenen Efeukranzes weiter erforscht, aber ohne große Erfolge: Folge der seit Jahren bestehenden Raubgrabungen. Auf der Spitze des Viglaberges wurde eine alte polygonale Ringmauer der jungmykenischen Zeit gefunden. Zahlreiche Felsgräber auf dem Hügel der Panagia, wo im Altertum der Hauptort der Insel gelegen war, waren ausgeraubt. Sehr schöne Quadermauern des 5. bis 4. Jahrhunderts umgaben die Akropolis.

Mit größter und umsichtigster Sorgfalt haben die Griechen unter der Oberleitung von N. Balanos die Erhaltung der antiken Monumente betrieben: Der weitere Aufbau der Osthalle der Propyläen; die Konservierung der byzantinischen Freskenreste auf den Cellawänden des Parthenon; die Reinigung des Agrippamonuments und der baufälligen alten Moschee neben der Hadriansbibliothek in der Unterstadt; die Wiederherstellung der Seitenkammer des großen Kuppelgrabes von Orchomenos; die Ausräumung des Dromos des sog. Grabes der Klytaimnestra in Mykenai usw. — Mit der Konservierung der Monumente hielt die Organisation und Ausgestaltung der zahlreichen Museen Griechenlands guten Schritt. Hier ist zu erwähnen als eine mustergültige Arbeit, was Keramopulos und Pelekides auf der Akropolis geleistet haben, wo u. a. ein ganzer Schatz an bronzenen Geräten aus dem Keller zur Aufstellung gelangte. Wenn man hört, daß an tausend gegossene Henkel von Gefäßen, desgleichen zahlreiche Gefäßfüßchen, Waffen, Nadeln, Fibeln, Schmuck nunmehr klassifiziert und aufgestellt sind, wird man die Größe dieser Arbeit bewundern müssen. Ebenso wurde in den Museen von Theben und Chalkis, von Tanagra und Eretria, von Volo und im Museum von Korfu treffliche und für die Wissenschaft wertvolle Arbeit geleistet. Ganz besonders langwierig, kostspielig und entsagungsvoll war die Arbeit im Museum von Olympia; auch der Lauf des Kladeos wurde reguliert. Die deutschen Archäologen haben dort bei der Vollendung der Reparaturarbeiten im Museum wie bei der Aufstellung den griechischen Kollegen helfen dürfen namentlich bei der Ordnung der magazinierten Skulptur-

fragmente und Kleinfunde. Besonders erfreulich wirkt jetzt die Neuordnung der Skulpturen, deren beste Stücke im nordwestlichen Ecksaal weiträumig und gut beleuchtet aufgestellt wurden und zum Teil erst jetzt recht zur Geltung kommen. Auch die Architekturglieder, die teilweise im Hofe verwahrlost in Haufen herumlagen, haben durch die Neuordnung gewonnen.

Wir wollen nun die bedeutsame Tätigkeit der Griechen in ihrem schwer heimgesuchten Heimatlande verlassen und zunächst die Tätigkeit unserer Feinde im Heimatgebiet der griechischen Archäologie betrachten. Höchst erfolgreich waren die Arbeiten der amerikanischen Schule in Korinth bei dem Peribolos des Apollon in unmittelbarer Nähe der Quelle Peirene. Die Stätte ist seit dem Altertum ununterbrochen bewohnt gewesen. Für die Byzantiner, Franken, Venezianer, Türken und Neugriechen ist das Apollonheiligtum ein bequemer Steinbruch gewesen. Der Peribolos bestand aus einem von vier Marmorsäulenhallen umgebenen Hof. Nördlich von dem Peribolos ist ein umfangreiches Gebäude, vielleicht die Bäder des Eurykles (Pausanias), angeschnitten worden. Auch östlich der Peirene ist ein neuer Raum, den eine jonische Säulenstellung mit drei Porosbögen in zwei Hälften teilt, freigelegt worden. Durch die Grabungen von Hill und seiner Mitarbeiter ist nun auch die Ostseite der Agora, einer der größten in Griechenland, von 255 auf 127 m, ans Tageslicht gebracht. Von Skulpturen fanden die Amerikaner ein reizendes weibliches Köpfchen hellenistisch-römischer Arbeit, aber von klassischem Typus (Swift im Am. J. of arch. 1916 nennt es ein archaistisches Werk der Antoninenzeit), weiter vorzügliche römische Porträtstatuen des julisch-klaudischen Kaiserhauses. Die Köpfe von zweien der Statuen gleichen dem Augustus so sehr, daß man vielleicht seine Adoptivsöhne Cajus und Lucius in ihnen erkennen darf. Eine dritte Porträtstatue gleicht mehr dem Tiberius. Zwei männliche langgewandete Torsen und eine vom Hals bis zu den Knien wohlerhaltene Panzerstatue sind noch zu erwähnen. — Die prähistorischen Schichten von Altkorinth zeigten erstmalig eine der neolithischen Keramik von Mittel- und Nordgriechenland verwandte Ware. Endlich sind Ansiedlungen mykenischer und vormykenischer Zeit zum Teil dicht am Meeresstrand, zum Teil mehr landeinwärts entdeckt worden; sie lehren, wie dicht die Landschaft damals bevölkert war. Die amerikanischen Ausgrabungen sind hier besonders wichtig, weil eine Reihe von sehr sorgfältig durchgeführten Schichtengrabungen in den Häuserruinen ein festes, chronologisches Gerippe von der neolithischen Periode bis ans Ende der mykenischen bieten.

Die Franzosen, die häßlichsten der Gegner unseres verdienstvollen und überall anerkannten archäologischen Instituts in Athen, haben in Delphi ihre Forschungen im Tempel des Apollon fortgesetzt, außerdem sich den bisher zu wenig beachteten Ruinen außerhalb des Temenos, vor allem der römischen Agora, gewidmet. Eine von Attalos errichtete Säulenhalle wurde auf einer Terrasse mit gleichem Niveau wie der Dreifuß von Plataiai konstatiert. — Die Arbeiten auf Delos waren der Untersuchung des Kynthos gewidmet, vor allem dem Heiligtum des Zeus und der Athene auf dem Gipfel des heiligen Berges. Die kleinen Heiligtümer, durch welche die Prozessionswege zum Haupttempel hinaufführten, waren dem Poseidon von Askalon und einer Dreiheit aramäischer Gottheiten geweiht, bildeten also die Verbindungsglieder zwischen dem großen Heiligtum der orientalischen Götter in halber Höhe und dem des Zeus-Baal auf dem Gipfel. Zweifellos waren ursprünglich auch alte hellenische Kulte auf der höchsten Höhe des Berges lokalisiert. — Auf Thasos wurde ein gegen 3 m hoher archaischer Apollon hervorgezogen, der in ganz singulärer Weise auf dem einen vor die Brust gelegten Arm einen Widder trägt; in der Unterstadt ganz nahe dem Prytaneion kam die griechische Agora zum Vorschein. — In Philippi wurde das Haupttor von den Franzosen freigelegt, durch welches die auch im jetzigen Kriege bedeutsame Via Egnatia nach Neapolis (Kavalla) führt. In der Stadt selbst wurde das Theater erforscht, dessen ältere Teile aus der Zeit Philipps II. stammen. Es übertrifft an Größe die Theater von Athen, Epidauros und Delos mit einem Durchmesser der Orchestra von 24,70 m. Die unterste Sitzreihe ist höher als die Orchestra. — Eine Reihe von kleinen Heiligtümern wurden am Abhang der Akropolis von Philippi eingehender untersucht, es wurden Reliefs und Inschriften, auch wichtige religiöse Texte unter letzteren, gefunden. — Auch in Dion in Makedonien wurde die Ausdehnung der antiken Stadt bestimmt und ein Plan aufgenommen. Es fanden sich die Reste einer Straße, eines Theaters, eines hellenistischen dorischen Tempels und einer gepflasterten, von Säulenhallen umgebenen Agora. — Während des Dardanellenfeldzuges haben die Schanzarbeiten der Franzosen zur Entdeckung der Nekropole von Eleus, der berühmten Gründung des älteren Miltiades, geführt. Die Stätte ist nunmehr östlich von Sedd-el-Bar lokalisiert. Die Gräber sind entweder einfache steinerne Sarkophage oder tönerne Pithoi. Die Funde erinnern an die der Nekropole von Myrina und geben Gelegenheit, die Nekropole einer thrakischen Kolonie Athens mit kleinasiatischen und pontischen vergleichen zu können. — Wir glauben nicht, daß ein Franzose im gleichen Falle von Deutschen die Worte gebraucht hätte, die der von Franzosen aus Athen vertriebene erste Sekretär des deutschen Archäologischen Instituts, Georg Karo, vornehm ausspricht: »Dhorme, Chamonard und Courby haben zu Eleus mitten im türkischen Feuer gegraben und damit die alte napoleonische Tradition ruhmvoll erneuert.«

Die englische Schule hat ihre Arbeit auf Kreta fortgesetzt, zunächst im Tale von Psychro, hoch oben im Lasithigebirge, wo auf einem niedrigen Hügel, beim Dorfe Platy, eine kleine minoische Stadt liegt. Die Ruinen reichen von der ersten bis zur dritten spätminoischen Periode und bieten uns den besten bisher bekannten minoischen Stadtplan: drei große Häusergruppen sind auf drei Seiten eines quadratischen Platzes gruppiert. Ein Haus mit doppelter Vorhalle und Innenhof ist besonders interessant.

Die italienische Schule hat ihre Arbeiten in Gortyn auf Kreta fortgeführt und das Odeion an der Agora bis aufs Letzte erforscht. Hinter der Skene wurde ein Teil der byzantinischen Nekropole weggeräumt und eine lange dem Odeion gleichzeitige Halle aufgedeckt. Ein schönes attisches Grabrelief des 4. Jahrhunderts (Frau im Lehnstuhl) wurde in ein christliches Grab eingemauert gefunden. Im Gebiet des Pythion zu Gortyn wurde eine von Norden nach Süden verlaufende Halle im Heiligtum der ägyptischen Götter gesichtet. Darunter fand man Fragmente von Statuen und Inschriften, die sich auf ein viel älteres Heiligtum der ägyptischen Götter beziehen. Auch am Prätorium östlich von Pythion wurde eine große Halle, ein Tempelchen der ägyptischen Götter und eine schöne halbrunde Exedra freigelegt. — Die Ausgrabungen des Palastes von Haghia Triada und der ihn umgebenden Gebäude wurde vollendet und die älteren Schichten durch Versuchsgräben erforscht.

Die Ausgrabungstätigkeit des deutschen Archäologischen Instituts in Athen ist seit über zwei Jahren trotz des Krieges und des durch ihn verursachten Ausbleibens aller jungen Hilfskräfte eine regere gewesen als in manchem Friedensjahr. Im Kerameikos hat das Institut noch bis zum 21. November 1916 gegraben. Wir müssen für die Arbeiten bis inkl. 1915 am Kerameikos auf den ausführ-

lichen mit Plänen und Abbildungen versehenen Bericht von A. Brueckner im »Archäologischen Anzeiger« 1915, Spalte 111—124, verweisen. Über die Ausgrabungen des Jahres 1916 berichtet H. Knackfuß: Die Unternehmung erstreckte sich auf den südöstlichen, etwa zwei Drittel des ganzen Gebietes umfassenden Teil des zwischen Eridanos, Stadtmauer und der letzten Grabung noch unberührt gebliebenen Grundstückes. Der in der südöstlichen Ecke noch aufgehäufte spätrömische Töpferschutt bestand hauptsächlich aus Lampenscherben, während gemauerte Kasten- und Ziegelgräber der späteren Kaiserzeit nur in geringer Anzahl in diesem Gebiete aufgefunden wurden. In der südlichen Ecke zwischen Eridanos und Stadtgraben wurden die Reste eines großen Rundbaues freigelegt, die Einfassungsmauer eines 20—25 m im Durchmesser haltenden Tumulus. Zwischen dieser bedeutenden Anlage und dem Stadtgraben waren noch Reste von zwei kleineren rechteckigen Grabmonumenten zu erkennen. Der Stadtgraben vor der Mauer des 4. Jahrhunderts stand nicht mit dem Eridanos in unmittelbarer Verbindung, sondern war von ihm durch einen Damm getrennt. In dem Stadtgrabenschutt fanden sich einige gute Terrakotten des 5. bis 4. Jahrhunderts und zwei Ostraka des Thukydides und des Kleipides, auch eine kleine Grabstele der jüngeren Form mit hübschem Relief. In einer Mauer waren zahlreiche Marmorfragmente eingebaut, aus denen der Torso einer lebensgroßen Gewandstatue guter frührömischer Arbeit sowie der eines Votivreliefs mit sitzender Göttin zusammengesetzt wurden. Des weiteren haben die deutschen Gelehrten die Freilegung und eingehende Untersuchung des Dipylon selbst fortgesetzt; dabei wurde auch der überlebensgroße Marmorkopf einer archaischen Jünglingsstatue von vorzüglicher Erhaltung und mit Resten der Bemalung ans Licht gezogen. Einen vorderen Verschluß, wie er jetzt durch die römischen Torpfeiler gebildet wird, hatte weder der älteste noch der jetzige Torbau des 4. Jahrhunderts. Die Torwand des Südturms bildet wie bei dem Ostturm einen einspringenden Winkel.

Im Beginn des Juni 1915 haben die Deutschen eine neue Aufgabe begonnen, die schon seit Jahren Wunsch und Ehrenpflicht des Institutes war: die Aufräumung der Altis von Olympia. Diese Arbeiten wurden bis zum 30. September 1916 fortgesetzt. Es galt, die Ruinen von neuangesammeltem Schutt und schädlichem Gestrüpp zu befreien, die weiterverstreuten Glieder der Einzelbauten nach Möglichkeit bei ihren Fundamenten zu vereinigen und so ein übersichtliches Bild des Heiligtums zu schaffen. Knackfuß hat die ganze Schatzhäuserterrasse, das Metroon und das Gebiet bis zum Stadion, dieses selbst soweit es ausgegraben ist, die Echohalle und die Monumente vor ihrer Front vollkommen in Ordnung gebracht, ferner einen Teil des Chaos von Blöcken aller Art vor der Ostfront des Zeustempels aufgeräumt, das Postament des Stiers der Eretrier und ein paar andere vor dem Einsturz bewahrt. Endlich hat er westlich vom Metroon und beim Pelopion die Tiefgrabung von 1908—09 zum größten Teil wieder zugeschüttet, da in diesem feuchten Terrain die prähistorischen Hausfunde zerfallen. Weiter wurde im östlichen Altisgebiet das Nerohaus und der Südostbau geräumt und im Zusammenhang damit der baugeschichtlich wichtige oktogonale Ziegelbau der römischen Thermenanlage zum großen Teil freigelegt. Die Ausgrabung am Ostende der Südhalle wurde weiter- und die Aufräumung und Auffüllung des Platzes südlich von dem römischen Festtor durchgeführt. Dadurch wurde auch der Rundaltar vor dem Buleuterion freigelegt und eine sichere Grundlage für die Beurteilung der älteren Grenze und der Zugänge der Altis gewonnen. Zuletzt wurde noch die Ordnung der Werkstücke vor der Ostfront des Tempels südlich von der Basis des Stieres der Eretrier systematisch fortgesetzt und die tiefe Grube der ehemaligen byzantinischen Festungsmauer ausgefüllt, wodurch das antike Niveau wiederhergestellt wurde. In welcher Weise die deutschen Gelehrten den griechischen Kollegen bei der Neuordnung des Museums von Olympia zur Seite gestanden haben, wurde oben bereits bemerkt.

Karos letzter Bericht schließt mit dem Passus, mit dem wir auch unser längeres Referat schließen wollen: »So hat unser Institut auch während des zweiten und dritten Kriegsjahres dank bedeutender Spenden, für die wir herzlich dankbar sind, weit mehr als gewöhnlich graben können. Unsere Arbeiten am Kerameikos sind bis zum Vorabend unserer Vertreibung fortgeführt worden. In besseren Zeiten, wenn rohe feindliche Gewalt die wissenschaftliche Forschung nicht mehr verhindert, werden wir sie wieder aufnehmen. Dann wird es auch möglich sein, die Ausgrabungen von Dodona zu beginnen.« Das walte Gott!

München. *MAX MAAS.*

NEKROLOGE

In Hamburg ist ganz plötzlich Prof. **Wilhelm Weimar**, Assistent am Museum für Kunst und Gewerbe, im Alter von 60 Jahren gestorben. Prof. Weimar ist namentlich durch sein kürzlich erschienenes Buch über die »Daguerreotypie in Hamburg« bekannt geworden. Er hat das Verdienst, auf diese Inkunabeln der Photographie hingewiesen und ein allgemeines Sammelinteresse für diese künstlerisch und kulturgeschichtlich so wertvollen Dinge erweckt zu haben.

Hugo Flintzer, der Direktor der von Goethe gegründeten Zeichenschule in Weimar, ist im Alter von 56 Jahren gestorben.

WETTBEWERBE

In dem **akademischen Wettbewerb um einen Zierbrunnen für den Marktplatz zu Mittweida** hat der Akademische Rat zu Dresden die Ausführung dem Prof. August Schreitmüller in Dresden übertragen. Weitere Preise in Geld erhielten die Dresdner Bildhauer Otto Pilz, Arthur Lange und Hermann Fritz.

AUSSTELLUNGEN

Max Liebermann ist zu seinem siebzigsten Geburtstage, am 20. Juli, auf das Würdigste geehrt worden. Am eindrucksvollsten durch die große Ausstellung seines Lebenswerkes, die die Königliche Akademie der Künste in Berlin in ihren unvergleichlich schönen Räumen veranstaltet hat. Diese Ausstellung ist eines der bedeutendsten künstlerischen Ereignisse, dessen wir uns erinnern. Sie gehört zu den Dingen, die man erlebt haben muß. Auch der schon tief in Liebermann Erfahrene empfindet eine ungeahnte Überraschung. Man mag jedes einzelne dieser Werke kennen und als Erinnerungsbild besitzen: der Eindruck des Ganzen, als einer einheitlichen, harmonisch gewachsenen Lebensleistung, ist so groß, daß man sich unwillkürlich die Frage vorlegt: welchem Künstler unserer Zeit könnte eine so umfassende Ausstellung von gleicher Güte gewidmet werden? Wer hat heute soviel gute Bilder gemalt und ist dabei so rastlos immer und immer wieder zu neuen Ufern vorgedrungen? Liebermanns Werk ist einfach, klar und reich; mehr als andere, die so genannt werden, ist er ein Monumental-Maler. Durch einen Zufall hatte ich das Glück, die Räume der Ausstellung, nachdem sie eben fertiggestellt war, in dem Dämmer eines klaren Achtuhr-Abends allein zu betreten. Die Wirkung war von unvergeßlicher Feierlichkeit. *G. K.*

Erfurt. Das Städtische Museum hat am 15. Juli gemeinsam mit dem Verein für Kunst und Kunstgewerbe eine Ausstellung »**Alt-Thüringen im Bilde**« eröffnet, deren einzelne Gruppen in der Hauptsache die Entwicklung der deutschen Landschaftsdarstellung vom 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts veranschaulichen soll. Dauer der Ausstellung bis 1. Oktober 1917.

Berliner Ausstellungen. Die neue »Gesamtschau«, die »Der Sturm« von seinen Mitgliedergruppen, den Futuristen, Kubisten und Expressionisten veranstaltet, bringt Bekanntes und zweite Wahl unter dem alten Leitmotiv, daß die Formel gesucht werden muß und nicht die Form. So darf man sich vor Gino Severinis bekanntem Pan-Pan-Tanz noch einmal all die Kurven konstruieren, die von der Farbsystematik des Neoimpressionismus zu diesem Futurismus führen und die rigorose Askese bewundern, mit der ein optisches Temperament, indem es künstlich Eis auf seine Sensationen legt, sich zu einem starren Dogmatismus zwingt. Denn die Eindrücke sind noch ganz die, welche der Impressionismus als stärksten Ausdruck seines Formwillens fühlte: Licht und Bewegung. Nicht die »Form«, nur die Formel wurde geändert. Die Formel aber ist um soviel leichter als die Form, wie ein Mensch eher sprechen lernt als denken und der Vorwurf, den man dem akademischen Unterricht immer gemacht hat, daß er Formeln und nicht Formen lehre, daß er sehen aber nicht gestalten lehre, könnte auf eine ganze Reihe von Malern angewandt werden, die den Stilwechsel bei schon reiferen Jahren erlebten und schnell die Formel fanden. Es ist nicht schwer in der Kollektiv-Ausstellung, die Alfred Helberger bei Fritz Gurlitt zeigt, die Formeln zu abstrahieren, die seinen Natureindrücken oft einen so unwahren Ausdruck verleihen. Man könnte sich wohl denken, daß bei einem Mehr von eigener Formkraft weniger Rhetorik in seinen Frühlingswald gekommen wäre, die Allgäuer Alpen ohne Hodlerkontur und die blühenden Bäume in der Mark ohne Brockhusens Lichtwellen geblieben wären. Wo der Eindruck die Formel nicht so suggestiv zuläßt wie beim Porträt, konnte Helberger wohl selbständiger aber weniger interessant sein. Wenn einem vor der kleinen Kollektion von Bildern, die der Salon Cassirer von Heinrich Heuser zeigt, den der Krieg schon lange von der Arbeit fern hält, die Namen seiner Vorbilder schnell entgegenkommen, so ist doch ein anderes Verhältnis als wie zur Formel vorhanden, weil man einen eigenen Willen spürt, der im Suchen sich kräftigt, selbst wenn er noch vom soeben heißumstrittenen Expressionismus wieder zum Impressionismus zurückfallen sollte. Die illustrative Vermengung von Geburt Christi und modernem Eislauf zu »Winter« wird aber in der Malerei schwer die eigene Form finden und Heuser mehr zur Graphik weisen. Jenen Wandlungsfähigen und Suchenden steht die zeichnende Kunst Rudolf Wilkes im Salon Cassirer als eine weise Beschränkung gegenüber, die ihre Weite und Tiefe erst offenbart, wenn man unter der Form als Karikatur den fließenden Reichtum seines Formenfindens und unter der sozialen Maske das Menschenerlebnis gewahr wird. Kaum je ist ein Karikaturist so wenig erstarrt als Wilke. Weil seine Gestaltung von menschlichen Erscheinungen und nicht von sozialen Zuständen ausging, trat der Inhalt hinter die Form zurück und erhielt diese lebensvoll. Und doch war es nicht seine Aufgabe, Individuen genrehaft aufzuputzen und das Spiel individueller Formen zu registrieren. Er zeichnet über- und durcheinander, bis die Vorstellung Gestalt geworden, bis sein suchender Formenwille am Ende ist. Wie oft die Idee beim Sprechen, kommt ihm die Form beim Zeichnen und die Natur ist nicht vor sondern in ihm. Man glaubt vor den Zeichnungen großer Maler des Barock zu stehen, in denen die Formenphantasie ähnliche Wege wandelte. Die utriertesten Formen sind deshalb nicht Manier, weil sie nicht aus dekorativen Technikstilisierungen fließen, wie so oft bei Gulbransson und anderen. So gering das Repertoire seiner Typen ist, der Tagedieb und der Philister in jeder Standesform, so reich ist das Mitfühlen und Opponieren, das er ihren einzelnen Erscheinungen entgegengebracht hat. *W. K.*

Dem Andenken Karl Thylmanns, der am 29. August 1916 im Kriegslazarett zu Groß-Auheim im Alter von 28 Jahren[1]) seiner schweren Verwundung erlegen ist, gilt eine umfangreiche graphische Ausstellung, die z. Z. im Oberlicht- und Kupferstichsaal des Kestner-Museums veranstaltet wird. Die zahlreichen Blätter aus den wenigen Schaffensjahren, die dem Künstler gegönnt waren, geben ein geschlossenes Bild von seiner unbeirrbar fortschreitenden Entwicklung. Frühe Zeichnungen wie »Miltenberg« und »St. Maergen« oder die »Radierungen von 1911« enthüllen eine fast altmeisterliche Naturanschauung, der nichts zu gering ist, um es sorgsam wiederzugeben. Die Arbeiten von 1912 zeigen schon größere Freiheit und einen kecken, breiten Strich, und 1913 tritt Thylmann mit den Holzschnitten der »Märzserie« schon im Vollbesitz seiner Mittel vor uns hin. In diesem fruchtbaren Jahre lernen wir ihn zum ersten Male als Illustrator kennen. Wielands »Geschichte des Prinzen Biribinker« hat er mit einer Folge von Radierungen begleitet, den »Goldenen Topf« von E. T. A. Hoffmann, »Die Majoratsherrn« von A. v. Arnim, Bonaventuras »Nachtwachen« hat er in zahlreichen Lithographien zu neuem Leben erweckt. Hier spüren wir den Künstler, den wir meinen, wenn wir den Namen Thylmann aussprechen. Hier sprüht seine unerschöpfliche Phantasie, hier gewinnt das Schaurige überzeugende Form. Ein unheimliches gespenstisches Leben erfüllt diese Blätter, in denen das Gruselige und Teuflische so wohltuend vom Drolligen gemildert wird. Seine reifste und schönste Illustrationsfolge ist aber die Holzschnittreihe zum »Zauberer« von Gogol von 1916, die zweite Fassung dieses Themas, das er schon 1914 in Steindrucken behandelt hat. Wenn man diese beiden Fassungen, die Lithographien und die Holzschnitte vergleicht, die hier in demselben Schaukasten nebeneinander liegen, so wird man sich deutlich des Fortschrittes bewußt, den der Künstler gemacht hat. Die Lithographien von 1914 zeigen noch den etwas kritzelnden, verschleiernden Strich, wie er auch noch in den Radierungen zu »Biribinker« nachzuweisen ist. Die Verteilung von Dunkel und Hell, der Rhythmus der Linie, die Geschlossenheit der Bildfläche ist noch nicht so bewußt herausgearbeitet wie in diesen starken Holzschnitten, die schon durch ihre Technik größere Einfachheit und Sammlung verlangen.

Als der Krieg über die Lande dröhnt, scheinen des Malers Kräfte noch schneller zu wachsen, als ahnten sie, daß nur noch kurze Zeit zum Schaffen und Wirken sei. Der letzte Rest aller Befangenheit, alles Kleinliche und Gebundene fällt von des Künstlers Seele ab, und immer eigenwilliger und klarer setzt sich der Wille nach Ausdruck und Einfachheit durch: mit den Holzschnitten von 1915, mit »Manas«, »Incubus«, mit der »Heilung des Aussätzigen« und der »Waldschlucht« 1916 öffnet sich Thylmann die Tore zur neuen Kunst. Seltsam, auch diesen Künstler, der so altmeisterlich still, so ganz ohne leidenschaftliche Erregung, ohne alles Ekstatische begann, den packt plötzlich von innen her dies gewaltige Ringen nach Ausdruck. Der einst — in den »Aktzeichnungen« von 1913 — mit liebender Hand allen Hebungen und Senkungen der Natur nachging, der beginnt nun herrscherlich mit den Formen des Daseins

1) Geboren 11. April 1888 zu Darmstadt.

zu walten. Immer mehr entwindet er sich dem Einfluß der Natur, mit der er nun wie mit einem wunderbaren, wandlungsfähigen Instrumente zu spielen beginnt, um ihr geheimnisvolle, verborgene Klänge zu entlocken.

Der Künstler ist diesen Weg nicht zu Ende geschritten. Der Tod setzte seinem Schaffen ein jähes Ziel, mitten im Aufwärts- und Vorwärtsschreiten bricht die Entwicklung ab. Ihre Richtung aber ist nicht zweifelhaft; sie bewegte sich von Befangenheit zur Freiheit, von naturalistischer Gebundenheit zu ausdrucksstarkem Gestalten.

Abseits von dem Geschrei des Marktes, abseits von allen »Gruppen« und »Richtungen« ist dieser edle Streiter seinen Weg gegangen. Etwas Träumerisches, Vergrübeltes liegt über seinen Werken, in denen man auf Schritt und Tritt das rastlose Streben einer hochgemuten Seele spürt. Männliche Kraft und zarte Empfindung, Herbheit und Lieblichkeit, Traum und Leben einen sich hier zu harmonischem Klang. Wir aber, die wir schauend diese schöne Ausstellung durchwandern, wir spüren plötzlich den ewigen Strom, der Altes und Neues, Vergangenes und Zukünftiges unlöslich verbindet. *P. E. Küppers.*

Frankfurt a. M. Die Mai-Ausstellung des **Kunstvereins** brachte Malereien von Ernst Töpfer-Idstein i. T. und von Carl Streit-Frankfurt a. M., hauptsächlich Landschaften und Stilleben, in denen nur selten das rein Stoffliche zugunsten des Künstlerischen überwunden war, und eine Auswahl von Arbeiten des Vereins Münchener Aquarellisten. Gleichzeitig war ausgestellt eine größere Zahl von Werken des nunmehr fünfzigjährigen Frankfurter Malers Gustav Schrägle, der zwar in Offenbach a. M. geboren, seiner Abstammung nach aber Schwabe ist. Die etwa 50 Einzelwerke entstammten ausnahmslos der Zeit nach 1900 und das Wertvollste hat er wohl in dem ersten Teil dieses Zeitraums geschaffen. Dazu rechnen wir den »Heimziehenden Schäfer« (1900), wo die Gruppe des aus dem Bilde herausschreitenden Alten mit dem an ihn geschmiegten kleinen Mädchen gewiß nicht frei von Süßigkeit im Ausdruck ist, aber das sorgfältig durchgearbeitete Ganze wird doch von einer einheitlichen Stimmung getragen, der man sich nicht leicht entziehen kann. Auch das Selbstbildnis im Atelier (1903), das auf der Weltausstellung von St. Louis mit einem Preise ausgezeichnet wurde, ist ein ernsthaft zu nehmendes Werk, wenngleich das große Format von dem Inhalt nicht ganz gefüllt wird, und man eine gar zu sklavische Abhängigkeit von der Natur auch in Kleinigkeiten zu spüren meint. Auch in den zwei Fassungen des »Knaben mit Festung« ist noch die im wesentlichen auf tonige Wirkung ausgehende solide Malweise festgehalten, während später auf starke farbige Wirkungen ausgegangen wird, die leicht etwas Gewaltsames haben, und das Bemühen, die Natur mit all ihren Zufälligkeiten, auch der Raumgestaltung, abzuschreiben, stärker hervortritt. Man hat den Eindruck, daß in all den Porträts und Figurenbildern der späteren Zeit — von Landschaften, bei denen dies weniger der Fall zu sein scheint, waren leider nicht viele zu sehen — eine Wandlung sich vollzogen hat, die von dem Bestreben, »auch modern« zu sein, nicht unbeeinflußt ist. Dieser Eindruck bleibt auch vor den Pastellen und Aquarellen, während die zahlreichen Federzeichnungen, trotz eines gewissen, auch hier festzustellenden Manierismus, frischer anmuteten.

Die Galerie Ferdinand Möller in **Breslau** hat ihr junges Unternehmen mit einer sehr eindrucksvollen **Liebermann-Austellung** eingeführt, wie uns von dort berichtet wird. Ein Frühwerk des Meisters, die Kleinkinderschule von 1875, ist bei dieser Gelegenheit in den Besitz eines Breslauer Sammlers übergegangen.

SAMMLUNGEN

Die kgl. **Preußische Landeskunstkommission** hat auf der großen Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf zahlreiche Gemälde, Schwarzweißblätter und Bildwerke erworben. Zum ersten Male wurden offiziell die beiden Berliner Sezessionen berücksichtigt. In der Freien Sezession wurden angekauft: Hans Baluschek, Letzter Wagen; Curt Herrmann, Flamingo und Fritz Rhein, Dame mit Kind. In der Berliner Sezession: Erich Büttner, Drei Radierungen; Hugo Lederer, Dekorationsfigürchen (Bronze); Georg Rössner, Damenbildnis und Eugen Spiro, Das Podium (zehn Lithographien). Von den sonstigen Berliner Künstlern wurden durch Ankäufe ausgezeichnet: E. Feyerabend, Fr. Kallmorgen, A. Lewin-Funcke, H. Looschen, F. M. Lünstroth, L. Sandrock, M. Schlichting, F. Türcke und E. Wolfsfeld. In der Düsseldorfer Abteilung wurden Gemälde ausgewählt von M. Clarenbach, K. Dahl, K. Ederer, W. Hambüchen, E. Hardt, J. P. Junghanns, E. Kampf, H. Kohlschein, J. Kohlschein, F. Schüz und M. Volkhart.

Budapest. Museum der bildenden Künste. Der feinsinnige Sammler moderner Kunstwerke Dr. Baron Adolf Kohner in Budapest hat das bekannte, in den Meistern der Farbe veröffentlichte Bild von **Paul von Szinyei-Merse** von 1883 »Die Lerche« dem Museum geschenkt. So ist nach dem »Maifest« und der »Dame in Lila«, die der Verein der Museumsfreunde erst kürzlich für das Museum käuflich erworben hat, auch das dritte Hauptwerk des Meisters in den Besitz des ungarischen Staates übergegangen.

VEREINE

Ein Künstlerhilfsbund für Sachsen ist in Dresden gegründet worden. Zweck des Bundes ist vornehmlich, die im Königreich Sachsen reichsgesetzliche Versorgung von kriegsbeschädigten Künstlern und von Hinterbliebenen im Kriege gefallener Künstler durch soziale Fürsorge im Zusammenwirken mit dem Heimatdanke zu ergänzen.

FORSCHUNGEN

Für **Jacopo Palmas** bekannte Dresdner Bilder Jakob und Rahel und Die drei Schwestern schlägt Paul Schubring in dem kürzlich ausgegebenen siebenten Bande der Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen (herausgegeben im Auftrage der Generaldirektion der Kgl. Sammlungen zu Dresden) neue Deutungen vor. Er weist darauf hin, daß die Begegnung zwischen Jakob und Rahel sonst nie in der italienischen Kunst dargestellt worden ist, und daß es gegen alle Regel wäre, wenn ein einmal aufgegriffener Vorwurf nicht irgendwo und irgendwie wieder fortgeführt würde. Die ganze Darstellung, die Flöten, die der angebliche Jakob und ein zweiter Mann im Gürtel tragen, der Götterberg im Hintergrunde — all das deutet auf einen mythologischen Vorgang hin. Dieser ist nach Schubring: Paris und Oinone. Paris, der seine Jugend als Hirt am Berge Ida verlebt, liebt das Hirtenmädchen Oinone, die Tochter des Flußgottes Kebron oder Oineus. Sie verläßt ihren Vater und führt mit Paris ein glückliches Landleben. Hekuba hofft, durch solche Fessel ihren Sohn von kriegerischen Taten fernzuhalten, damit sich nicht ihr böser Traum erfülle, daß Paris einen Weltenbrand entfachen würde usw. Schubring deutet nun das Bild im einzelnen so: »Der Schauplatz ist der Ida, dies ist der hohe Berg in der Ferne, der Palast ist der des Priamos und das Landhaus das des Agelaos an seinen Hängen (Agelaos heißt der Hirt, der Paris bei der säugenden Bärin auffand).

Vorn im Bilde sitzt der Flußgott Oineus neben einem Wasser und sieht, wie seine Tochter auf den jungen Hirten zueilt, den die Leute als den schönsten der Männer preisen. Oinone kommt herzu; das ist natürlich, denn Paris ist hier ansässig und der Hirt der Herde. Auf Oinones Heilkunde könnte der Reisesack mit Kräutern weisen. In der Iphigenie des Euripides wird Paris als syringblasender Hirte bezeichnet: die Flöte steckt im Gürtel des Paris wie in dem des Oineus.« Da die Geschichte des Paris in der Malerei Venedigs oftmals geschildert worden ist, so hat Schubrings Deutung des Palmaschen Bildes viel für sich. Im Zusammenhange damit deutet Schubring die sog. drei Schwestern, die Algarotti noch die drei Grazien nannte, als den Streit der drei Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite um ihre Schönheit — entsprechend einem Gemälde dieses Gegenstandes in der Sammlung Lanckoronski in Wien, wo die drei Göttinnen um einen Brunnen versammelt sind. Es ist ein Streit der beiden zur Linken gegen die eine zur Rechten. »Gewiß — sagt Schubring — es fehlen den drei Göttinnen alle Attribute, es fehlt auch der Brunnen, in dessen Wasserspiegel sich die drei besehen. Aber es entspricht ja der venezianischen Art, wie wir sie z. B. aus Giorgiones Illustrationen zu Ovid kennen, daß hier die mythologischen Bilder weniger beschreibend als stimmungsvoll gehalten sind, daß sie nicht illustrieren, sondern variieren oder einen Grundakkord anstimmen.« Schubring, der auch bei Giorgione noch zwei Bilder aus dem homerischen Kreise nachweist, deutet schließlich an, daß auch die Venus Palmas in diesen Kreis gehören könnte. Es kann nicht geleugnet werden, daß seine Deutungen jedenfalls die Schwierigkeiten aus dem Wege räumen, die den bisherigen Bezeichnungen der Palmaschen Bilder in der Dresdner Galerie anhaften.

Eine literarische Parallele zu Dürers »Traum des Doktors« (B. 76). Es ist gewiß nicht gut, aus Bilddarstellungen Dürers herauszudeuteln, was der unkomplizierte Meister nicht hineingeheimnißt hat. Es ist jedoch nicht weniger vom Übel, allen Witz und Geist, der sich Jahrzehnte lang mit den Sachen befaßt hat, für einen Rauch zu achten, weil sich so ein Blättchen »jedem Versuch einer überzeugenden Deutung entzogen hat«; zumal, wenn es sich um ein so ausgesprochen satirisches Stück handelt, wie den »Traum des Doktors«, auch »Traum des Podagristen« genannt. Typisch für unsere formal-puristische Neigung ist, daß man es heute »Der Traum« nennt; (der Mann trägt ja weder den Doktorhut noch gestattet er die einwandfreie Diagnose auf Podagra). Vielleicht meint man, die Sache habe keine prinzipielle Bedeutung; was darüber zu sagen sei, sei längst gesagt worden, und der Fall liege so einfach wie möglich: der alte Mann am Ofen, ein Teufelchen mit einem Blasebalg voll böser Lust, eine schlanke Buhlerin und ein Liebesgott, der auf Stelzen geht, — was soll da groß Geschrei gemacht werden? Ich meine, daß der Historiker, dem der deutsche Dürer am Herzen liegt und der das m. W. noch nicht behandelte Problem »Dürer und das Komische« zu erörtern unternähme, bei einer Umschau in der lawinenartig getürmten Dürerliteratur, wie vor den Kopf geschlagen stünde: — als lebten Dürers Gesinnungsgenossen heute unter den satten Wochenlöhnern der »humoristischen Ecken« und nicht unter den Daumier, Doré, Slevogt und Heine — so meint man, liest man die waschläppig behäbigen Deutungen, die ich den Leser nachzuschlagen bitte. »Still lächelnder Humor« — ein neuerliches Epitethon — »Mahnungen zur Entsagung«, man traut den Ohren nicht, wenn man den holzgeschnitten groben Witz in den »Venezianischen Briefen« kennt! Ist denn der im Ernsten so Riesenhafte, der sein blitzendes Schwert unbarmherzig in den Visionen der Apokalypse niedersausen läßt, so klein, wo er des Lebens andere Seite zeigt? Denn es ist der junge Dürer, von dem das Blättchen stammt! Da ist es denn nur gut, daß man sich nicht eher mit der Angelegenheit von neuem befassen will, als bis eine »genaue literarische Parallele« gefunden ist. (Wölfflin, Dürer 1908. S. 112).

Aber man wird auch damit nicht zum Ziele kommen, solange man wähnt, es könne einmal ein literarisches Opus ans Licht gezogen werden, aus dem Dürer seinen Stoff nahm. Denn das Blatt ist ganz gewiß keine Buchillustration oder Paraphrase eines Textes irgend welcher Art. Eher umgekehrt möchte sich einmal ein Flugblatt finden, das auf das Bild zurückgeht. Es ist vielmehr, wie ich glaube, und wie man es schon einmal vermutet hat, eine ganz persönliche Satire, wie sie im damaligen humanistischen Nürnberg (nicht anders als heutzutage in Kreisen von Künstlern und Schöngeistern) vorgefallen sein mag. Denen, die es anging, ein wohlverstandener Witz. Wobei es eine Frage für sich bleibt, warum aus einem flüchtigen Einfall, der sich heute in einer nicht minder flüchtigen Skizze erledigen würde, damals ein mühsam sorglicher Kupferstich werden mußte. Literarische Parallelen werden deshalb am ehesten in den schriftlichen Äußerungen beteiligter Kreise zu erhoffen sein, und hier glaube ich auf eine hinweisen zu dürfen.

Kein Programm, keine Beschreibung, ja nicht einmal ein unmittelbarer Hinweis steht in dem Briefe Beheims, den ich meine, aber was entscheidend sein dürfte, ist, daß sich die Stelle wie eine literarische Paraphrase des bei Dürer Dargestellten liest — und was mehr ist — daß der ganze Passus, dem jener paraphrasierende Charakter eignet, ohne Zusammenhang mit den ihm vorangehenden Worten stünde, wenn man nicht annimmt, daß jener Dürersche Stich dem Schreiber bei einer an sich belanglosen Sache eingefallen ist und hierdurch die Gedankenreihe unwillkürlich in eine andere Bahn gelenkt wurde.

Lorenz Beheim, der gute Freund Pirckheimers und Dürers, hatte seit geraumer Zeit mit einem bösen Leiden seiner Zeit zu tun (Lues) und wurde 1511 in Bamberg wieder einmal besonders davon geplagt. Da schreibt er an seinen — Leidensgenossen Pirckheimer wegen eines besonderen holzsparenden Ofens, den dieser besaß, und in welchem Beheim sich nun allerlei Medikamente brauen wollte, um sich recht zu pflegen. (Vgl. E. Reicke, Forschungen z. Gesch. Bayerns XIV [1906] S. 34). Soweit ist die Situation ganz einfach. Es fällt einem auch wie von selbst die behagliche Stimmung ein, die einen Teil von Dürers Stich ausmacht, in dem der Ofen einen so großen Teil der Bildfläche für sich beansprucht. Aber wie laufen des Schreibers Gedanken nun weiter? Sollte aber jemand glauben er sei am Sterben, fährt er fort, »so soll mich Gott (!) mit einem jungen Mädchen versuchen, wie bald ich mit der alle Melancholie vertreiben würde«. Mir scheint, die »Ideenbrücke« ist hier jenes Bild, das Beheim kannte und das in besonderer Beziehung zum Adressaten gestanden haben muß; denn von Pirckheimers Ofen ist doch die Rede, und so muß die Anspielung im folgenden doch auch mit Pirckheimer im Zusammenhange stehen. Es steht in jenem, von Reicke bekannt gegebenen Briefwechsel, nichts, was nicht immer ganz persönlich gemünzt ist; Sticheleien, Anspielungen, teils in einem Rotwelsch, das sich unserem Verständnis entzieht.

Und da mag man sich doch wieder besinnen, ob die — ich kann nicht sagen, wo zuerst ausgesprochene — Vermutung, der Dargestellte sei kein anderer als Pirckheimer selbst, nicht doch das Richtige getroffen hat. Zum Vergleich eignet sich die große Berliner Kohlezeichnung von 1503

allerdings nicht gut. Es ist immer mißlich, eine freie Porträtstudie solchen Formats, die obendrein fünf Jahre nach dem Stich (mindestens!) entstand und die ganz anderen Absichten diente als der satirische Stich, in dem der Kopf nur einen kleinen Bruchteil ausmacht und gewiß dem Ausdruck zuliebe karikierende Übertreibungen enthält, auf die Identität der dargestellten Person hin miteinander zu vergleichen. Dennoch läßt sich, sowohl was die Zusammenhänge der Formen, die Proportionen und die allgemeine Gestalt des Kopfes angeht, als in bezug auf charakteristische Einzelheiten wie die gebuckelte Nase und das aus den Fettpolstern heraustretende, auffallend starke, runde Kinn, die Ähnlichkeit kaum verkennen. Aber der Kopf auf der Berliner Zeichnung, die ein halbes Jahrzehnt nach dem Stich entstand, gehört doch offenbar einer wesentlich jüngeren Person an als die ist, welche im Stich auf der Ofenbank träumt! Ja, die Daten sagen doch außerdem, daß Pirckheimer 1498 (als ungefährer Terminus ante genommen) damals erst 28 Jahre alt war, während die Interpreten durchweg von einem »alten Manne« reden!?

Fragen wir bei Dürer selbst an, was er im derben Scherz 1506 aus Venedig schreibt, als Pirckheimer ein Sechsunddreißiger war. Gerade, wenn er den »amator« im Freunde geißelt — und wie oft geschieht das! — immer wird er als der »Greis« bewertet. Am 8. September: Er sei in gewissen Dingen ein Fünfziger; im Oktober noch derber: »Ihr sollt euch schämen, daß ihr alt seid und meint ihr seid als hübsch. Wann das Buhlen steht euch an, wie des groß zottechten Hunds Schimpf mit dem jungen Kätzle«. Das ist der Ton, aus dem das Bild geht. Ridens dicere verum ist Dürers Losung für die Satire; wie in Worten so im Bild. Das »Altaussehen« kommt von dem verdrossenen Zug um den Mund; der Mann kann deshalb gut und gerne Ende zwanzig sein. Nur »verlebt« ist er; und das wird dem Kenner der Pirckheimerliteratur nicht auffallen. Er korrespondierte schon früh mit dem Leidensgenossen Beheim über allerlei Kuren und Remedien gegen die Krankheit, die, wie man meinte, die Franzosen 1494 nach Italien eingeschleppt hatten. Damals als Pirckheimer in Pavia weilte, hatten sie drei Wochen dort herumgesumpft. Nicht weniger ein paar Monate später in Rom, wo Beheim wohnte. Beide waren keine Kostverächter gewesen; und Pirckheimers junge Frau starb 1504 an einer Totgeburt. Das ist der bittere Kern in der lustigen Schale vom Traum des Doktors oder des Podagristen. Man wird zwar wieder entgegnen, Pirckheimer habe ja trotz seines langen Studiums auf den Titel verzichtet. Aber »Doktor« heißt im Volksmund »Arzt«, und der Name ist nicht eben alt. Dennoch kann eine alte Tradition mitsprechen, ebenso wie bei dem andern obengenannten; denn Pirckheimer hat ja auch das lustige Schriftchen verfaßt »Lob der Podagra«. Mir scheint, der Stich ist ein gutes bildliches Gegenstück zu dem beißenden Humor, den wir aus Dürers Briefen kennen; und daß er von Anfang an nicht anders gemeint war, steht in dem Beheim-Briefe. Wenn auch zwischen den Zeilen.

Oskar Hagen.

Inhalt:

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang | 1916/1917 | Nr. 40. 17. August 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der »Kunstchronik« (Nr. 41) erscheint Ende August

THE ARBITRARY GOVERNMENT OF DR. BODE

Eine wirklich vorzügliche Antwort auf die häßlichen Angriffe gegen Wilhelm v. Bode haben wir eben gefunden. Englische Kunstkenner haben sie formuliert. In einem Report des Trustees der National Gallery, der durch einen günstigen Zufall auf Umwegen in unsere Hände gekommen ist, haben wir sie gelesen — gerade zur guten Stunde: denn Bode hat letzter Tage 50 Jahre im Dienste des preußischen Staates vollendet. Die freimütigen Urteile von drüben sind der beste Glückwunsch dazu.

* * *

Ende 1912 ließ die englische Regierung unter dem Vorsitz Lord Curzons die namhaftesten Sachverständigen des Königreichs vernehmen über allerhand wichtige Fragen in bezug auf die englischen Museen, vor allem aber über die Art, wie bedeutende Kunstwerke in englischem Privatbesitz in Zukunft vor dem Verkauf zu schützen seien. Der Report der Trustees gibt die Verhandlungen wörtlich wieder. Er ist 1915 gedruckt und erst kürzlich den beiden Häusern des Parlaments zur Verhandlung vorgelegt worden. Das umfängliche Heft bringt eine Fülle interessanten Materiales auch für die deutschen Museumsverhältnisse, insonderheit auch wegen der bei uns diskutierten Kunststeuerprojekte. Hierüber wird noch ausführlich zu sprechen sein. Für heute nur ein Auszug aus den Erörterungen über die Berliner Museen.

Also: in einer der Sitzungen fragt Lord Curzon, der Vorsitzende, den Direktor des Dublin-Museums, Sir Walter Armstrong, ob es zweckmäßig sei, dem Direktor eine Art Generalvollmacht einzuräumen. Armstrong bejaht dies und fährt fort: Wir haben Beispiele in anderen Ländern, z. B. das Berliner Museum, das seit vielen Jahren unter der Machthaberschaft (arbitrary government) von Dr. Bode steht. Es gibt kein Museum in der Welt, das so gute Ankäufe aufzuweisen hätte und so gut geordnet ist (There is no museum in the world so well bought or so well arranged). Berlin hat ein verhältnismäßig kleines Museum vor 40 Jahren gehabt. In seinen Anfängen kaufte man Bilder en bloc. Von allen europäischen Galerien stand es im Durchschnitt am tiefsten. Dr. Bode hat aus ihm den nächsten Konkurrenten unserer eignen Sammlungen gemacht, sowohl was die durchschnittliche Güte der Bilder, als auch die Anzahl der Werke ersten Ranges betrifft, die es enthält. Ich glaube nicht daran, daß ein Komitee Bilder kaufen kann, sowenig wie ich glaube, daß ein Komitee ein Kriegsschiff kommandieren kann. Was ein Komitee von Leuten mit guter Allgemeinbildung leisten kann, ist, offensichtliche Fehler zu vermeiden; aber niemals kann ein solches Komitee, vereinigt, die Bedeutung eines großen Kunstwerkes beurteilen.

Der Vorsitzende bespricht dann weiter die Frage, wie lange ein Direktor wohl am besten im Amte bliebe. Armstrong erwidert, daß er selber nach dem Gesetz für Zivilbeamte bis zum 65. Jahre tätig sein würde. Auf die Frage des Vorsitzenden, ob er dieses System auch für die National Gallery für geeignet halte, erwidert er, ob dies oder jenes System richtig sei, hinge nach seiner Meinung von der Art des betreffenden Mannes ab, der mit dem Posten betraut sei.

Vorsitzender: »Soviel ich verstehe, ist Dr. Bode am Berliner Museum praktisch genommen lebenslänglich angestellt, nicht wahr?«

Armstrong: »Ich denke, so ist es. Tatsächlich ist er ein Experte in verschiedenartigsten Gebieten. Augenblicklich ist er so eine Art Gott, der über der ganzen Einrichtung schwebt.«

Beisitzender Sir Edgar Vincent: »Ist Dr. Bode nicht das Beispiel eines Mannes, der als ein größerer Prophet außerhalb seines Landes gilt, als im eigenen?«

Armstrong: »Bode hat Glänzendes geleistet (He has done splendid work), obgleich er auch bisweilen Fehler gemacht hat.«

Vorsitzender: »Ich bin der Ansicht, die Begeisterung, mit der Sie von ihm sprechen, kommt in Deutschland selber nur selten zum Ausdruck?«

Armstrong: »Ich glaube, die Deutschen sind mit ihrem Lob überhaupt sehr sparsam.«

Beisitzender Sir Charles Holroyd (Direktor der National Gallery): »Bode wird von einer bestimmten Klasse sehr hoch geschätzt. Sind nicht vielleicht seine Feinde viel mitteilsamer als seine Freunde?«

Armstrong: »In der Tat.«

Armstrong wird vom Vorsitzenden die Frage vorgelegt, in welcher Weise am besten der Katalog der National Gallery abzufassen sei.

Armstrong: »Ich denke, die ausführenden Organe der National Gallery sollten es machen wie die des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin und einen Katalog veröffentlichen, der von jedem Gemälde der Sammlung eine Reproduktion enthält. Nachträge im selben Format könnten alle fünf Jahre hinzugefügt werden. Die ganze Anlage des Kaiser-Friedrich-Museums-Kataloges scheint mir ausgezeichnet zu sein.«

In derselben Sitzung wird auch Mr. R. Rost befragt. Er erklärt die Wandbespannung des Kaiser-

Friedrich-Museums für mustergültig, für die beste, die er je in einer öffentlichen Galerie gesehen habe und empfiehlt sie für London zur Nachahmung.

Sodann wird Mr. C. Fairfax Murray (Kunsthändler) vernommen. Es wird auch die Preisfrage besprochen und Murray bemerkt, daß zahlreiche Bilder eigentlich von Amerikanern überzahlt würden. Wenn Listen von Stücken angefertigt würden, die von den einzelnen Künstlern im Lande und sonstwie vorhanden sind, so täte man gut daran, sie als Geheimdokumente in den Archiven der Galerien zum Nachschlagen aufzuheben.

Der Beisitzende Sir Charles Holroyd bemerkt, es würde aber dann doch sehr schwer sein, die Gemälde zu prüfen und gleichzeitig das Geheimnis zu wahren.

Murray: »Nein, das ist ganz und gar nicht schwierig. Was zu geschehen hätte, wäre eine allgemeine Aufnahme aller Gemälde Englands. Genau so, wie es Bode bei seinem Rembrandtbuche gemacht hat. Ich bin der Ansicht, daß diese Art Buchherstellung ein Angriff auf alle Galerien war. Bei dieser Gelegenheit wollte man Kenntnis von allem haben, was überhaupt zu haben war, nicht nur von den Rembrandts. Die Anzahl der Gemälde, die allein in Verbindung damit verloren gegangen sind, ist fürchterlich (tremendous).«

Der Kunsthändler Mr. W. Lockett Agnew wird um seine Meinung befragt. Es werden im allgemeinen wieder dieselben Themen behandelt. Mr. Benson fragt, wie es möglich gewesen ist, daß Dr. Bode eine so große Reihe von Stücken aus England hat herausziehen können.

Agnew antwortet: »Ausschließlich durch sein überlegenes Wissen.«

Beisitzer Benson: »Er weiß was er tut und entschließt sich augenblicklich. Wie geht er vor? Sucht er sich jemand, der eine Offerte macht?«

Agnew: »Dr. Bodes Anstrengungen in den letzten zehn Jahren sind bedeutend schwieriger gewesen. In dieser Zeit hat er wenig aus England bekommen können.«

In einer anderen Sitzung wird Sir Sidney Colvin, British Museum, befragt. Earl Curzon spricht von der Anlage des Kataloges der National Gallery. »Haben Sie irgendwelche Vorschläge und evtl. was für welche hinsichtlich des Kataloges der National Gallery zu machen?«

Colvin: »Was die Form des Kataloges der National Gallery betrifft, so denke ich, kann die letzte Ausgabe des Gemälde-Kataloges vom Berliner Museum in jeder Hinsicht als Muster dienen, besonders die Methode, neben jede Bildbeschreibung eine kleine Schwarz-Weiß-Reproduktion des betreffenden Bildes zu drucken.«

Der Vorsitzende behandelt die Frage, ob es zweckmäßig sei, Händler bei den Ankäufen der Museen hinzuzuziehen.

Der Beisitzer Sir Edgar Vincent bemerkt: »Ich kann mich irren, aber soweit ich es beurteilen kann, würden Leute mit großen Vermögen wie Agnew und Sulley mit Vergnügen mit der Gallery in offizielle Verbindung treten, und zwar zum Vorteil der letzteren.«

Vorsitzender (zu Mac Coll, dem Keeper der Wallace Collection): »Ist ihnen bekannt, ob eine Verbindung dieser Art zwischen den Händlern des Kontinentes und den Galerien des Kontinentes besteht?«

Mac Coll: »Soviel ich weiß, nein. In Berlin besteht eine andere Einrichtung; dort hat Bode einen Kreis von Sammlern um sich, der in der Lage ist, auf Versteigerungen solche Stücke zu kaufen, die für die öffentlichen Sammlungen geeignet sind, und sie zu behalten, falls sie dennoch nicht gewünscht werden.«

In einer ferneren Sitzung wirft Lord Curzon die Frage auf, ob man dem Direktor einer öffentlichen Galerie eine sehr weitgehende, sozusagen unbeschränkte Vollmacht bei den Ankäufen lassen soll. Der befragte Mr. Clutton Brock bejaht diese Frage.

Vorsitzender (fortfahrend): »Sie sind also der Ansicht, daß die Trustees nicht Kenner zu sein brauchen, sondern Geschäftsleute, die für die Bilder, die zu erwerben wären, nicht verantwortlich sind? Glauben Sie nicht, daß es große Schwierigkeiten machen würde, Herren von Verantwortlichkeitsgefühl und geschäftlicher Gewandtheit zu gewinnen, die unter solchen Umständen als Trustees eintreten möchten? Glauben Sie, daß Trustees, durch ihre Stellung, Mittel usw. einflußreiche Leute, fähig sind, dem Direktor außergewöhnlichen Beistand beim Aufbringen des Geldes zu leihen, das für die Erwerbung von Kunstwerken nötig ist?«

Clutton Brock: »Ich glaube in der Tat, daß sie dazu fähig sind, und ich glaube auch ferner, daß diese Umstände die Herren mit Befriedigung erfüllen würden, Trustees zu sein.«

Der Vorsitzende: »Aber dabei würden sie doch überhaupt keine Stimme beim Ankauf der Bilder haben; sie wären eben einfach Geldherbeischaffer. Wenn der Direktor die Mittel selber nicht aufbringen kann, so geht er zu den geduldigen Schafen, und sie müssen es herbeischaffen?«

Clutton Brock: »Ich glaube, das ist die Hauptsache. Der Kernpunkt ist jedoch, eine Persönlichkeit zu haben, die sich sofort eine Meinung bildet. Ein solcher Mann kann Irrtümer begehen, aber er wird sich auf Kompromisse nicht einlassen. Das ist meiner Ansicht nach der Fall im Berliner Museum, mehr oder weniger.«

Der Vorsitzende: »Sie denken dabei an die Wachsbüste?«

Clutton Brock: »Jawohl; es setzt sicher heftige Fehler, aber meine Ansicht ist, daß die gelegentlichen, wenn auch großen Irrtümer mehr als ausgeglichen werden. Das Berliner Museum hat eine ganze Reihe von Werken verhältnismäßig billig erworben, nicht bloß aus Deutschland. Nein, es ist auch fähig gewesen, sozusagen den Krieg in Feindesland zu tragen, erstens weil der Direktor in der Lage war, seine ganze Energie darauf zu konzentrieren, herauszufinden, wo die Stücke stecken, und zweitens, weil er fähig war, sofort zu handeln und zu kaufen. Meine Ansicht über Berlin ist die: Ich glaube, Bode ist in der Lage, stets bereit zu sein, zuzugreifen und ununterbrochen zu wissen, welche Bilder in der ganzen Welt in einem gegebenen Momente zum Verkauf stehen. Ich würde dem Direktor die größtmögliche Freiheit einräumen, diese Art von Wissen sich anzueignen.«

PERSONALIEN

Der außerordentliche Professor für mittlere und neue Kunstgeschichte an der Universität Leipzig **Dr. Martin Wackernagel** hat am 28. Juli in der Aula der Universität seine öffentliche Antrittsvorlesung gehalten über das Thema: »Die italienischen Künstlerwerkstätten im Zeitalter der Renaissance«.

Dr. G. E. Lüthgen, bisher Dozent an der Kölner Handelshochschule, hat sich an der Universität Bonn als Privatdozent für Kunstgeschichte habilitiert. Seine Antrittsvorlesung lautete »Der Wirklichkeitssinn des 15. Jahrhunderts«.

In der letzten Sitzung des **Architektenausschusses Groß-Berlin** sind als Vorsitzender Geh. Oberbaurat Dr.-Ing. J. Stübben-Grunewald, als stellvertretender Vorsitzender Professor Bodo Ebhardt-Grunewald und als Kassenführer Architekt B. D. A. Konrad Heidenreich-Charlottenburg einstimmig wiedergewählt.

Zum Vorsitzenden der **Berliner Sezession** an Stelle von Lovis Corinth wurde der Bildhauer Professor Franz Metzner gewählt, zum Schriftführer wurde Maler Eugen Spiro bestellt und außerdem in den Vorstand berufen die Maler Franz Heckendorf, Ernst Oppler und Robert F. K. Scholtz.

Der Architekt **Albert Hofmann** in Berlin wurde auf Antrag der Abteilung für Architektur von der Technischen Hochschule in Karlsruhe zum Ehrendoktor-Ingenieur ernannt »in Anerkennung seiner großen Verdienste um die Entwicklung deutscher Baukunst, die er sich durch die Förderung der Bestrebungen der deutschen Architektenschaft in 25 jähriger Tätigkeit als Schriftleiter der »Deutschen Bauzeitung« sowie durch zahlreiche schriftstellerische Arbeiten erworben hat«.

AUSSTELLUNGEN

Köln. Im Kupferstichkabinett des **Wallraf-Richartz-Museums** ist eine Ausstellung alter Kriegsdarstellungen eröffnet, zusammengestellt aus graphischen Blättern des 15. bis 18. Jahrhunderts, die den Beständen des Museums entnommen sind, ergänzt durch eine Reihe illustrierter Bücher, die meist von der übrigens sehr guten Inkunabeln-Sammlung der Kölner Stadt-Bibliothek zur Verfügung gestellt wurden. Es ist gelungen, auf diese Weise eine ganze Anzahl künstlerisch bedeutender, zum Teil seltener Blätter und Bücher zusammenzubringen.

Einem weiteren Publikum, für das die Ausstellung gedacht ist, nicht zuletzt dem in der rheinischen Festung stark vertretenen militärischen Element, bietet sich Gelegenheit, Vergleiche mit heutigen Kriegsbildern anzustellen. Eine Einführung von Dr. Luise Straus gibt die notwendigsten Aufschlüsse über kunsthistorische und historische Einzelheiten.

Auf der **Großen Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf** herrscht eine äußerst rege Verkaufstätigkeit. Von Privaten wurden u. a. erworben Werke der Berliner Maler Jaeckel, Krayn, Moll, Klaus Richter, E. Oppler, Spiro, Tuch, Doepler d. J., Eichhorst, Kallmorgen, Looschen und Schlabitz. In der Düsseldorfer Abteilung der Ausstellung wurden Bilder verkauft von: G. v. Bochmann, Clarenbach, Ederer, Herrmanns, E. Kampf, H. und J. Kohlschein, G. v. Kunowski, Mühlig, Münzer, E. te Peerdt, P. Philippi, Stern, O. Sohn-Rethel und Volkhart.

Straßburg i. Els. Am 26. Juli, dem 50. Geburtstage Josef Sattlers, eröffnete das Kupferstich-Kabinett eine Ausstellung Sattlerscher Graphik. Hauptsächlich aus Privatbesitz stammende Blätter, Originale der zahlreichen Exlibris und Buchillustrationen, geben ein umfassendes Bild der reichen Tätigkeit Sattlers. Besonders interessant sind Arbeiten aus letzter Zeit, im Kriege entstanden, die bisher weder ausgestellt noch veröffentlicht worden sind.

Frankfurt a. M. Hier hat sich, wie bereits kurz gemeldet, eine **Vereinigung für neue Kunst** gebildet, die sich zur Aufgabe macht, die »lebendigen Äußerungen auf den verschiedenen Gebieten gegenwärtiger Kunst, vorwiegend aber der bildenden Kunst, zu fördern und zur Geltung zu bringen«. Ausstellungen, Vorträge und Führungen sollen diesem Zwecke dienen. Weiter sind Jahresgaben vorgesehen, die vorwiegend in Originalgraphik bestehen werden. Ein dauernder Niederschlag der Wirksamkeit der Vereinigung soll schließlich durch den Ankauf ausgewählter bedeutsamer Werke und deren öffentliche Aufstellung möglichst im Anschluß an die vorhandenen Museen bewirkt werden.

Die Vereinigung führte sich im Mai-Juni durch eine in den Räumen des Kunstvereins veranstaltete Ausstellung vorwiegend aus Frankfurter Privatbesitz ein, die den Beweis dafür erbrachte, daß Frankfurt kein ungeeigneter Boden für eine solche Neugründung ist. Konnten doch über hundert Werke gezeigt werden, die der neuen Kunst und ihren Vorläufern angehörten. Eine lückenlose Darstellung der Entwicklung der modernen Malerei konnte natürlich nicht gegeben werden. Hodler wollte mit seinem »Tag« und zwei Landschaften schon fast klassisch anmuten — wie andererseits der eigentliche Kubismus nur mit ein paar Bildern von Derain und Kanold vertreten war. Von den älteren Franzosen wurde Cézanne, besser noch Gauguin (u. a. mit einem »symbolischen Stilleben« von einer gewaltigen Kraft des Ausdrucks) und endlich H. Matisse mit zwei Stilleben gezeigt — das eine von einer traumhaften Zartheit in der Behandlung der lichten Farben. Daneben hatten die an und für sich tüchtigen Leistungen der van Dongen, Moll, Nauen einen schweren Stand. Von Picasso waren ein paar Stücke aus seiner vorkubistischen Zeit ausgestellt, u. a. der »Jüngling mit Blumen« und die »Gaukler«, letztere bei sehr behutsamer Stilisierung von überaus tief erfaßtem seelischen Leben und einer rührenden Schönheit. Damit auch der hohe Norden nicht fehle, erschien von Ed. Munch der landschaftliche Entwurf zu dem Fresko der Universität zu Kristiania, während er in der graphischen Abteilung stärker vertreten war. Einen breiteren Raum nahm van Gogh ein mit sechs Bildern, darunter der dem Impressionismus noch nahestehende, in der Konzentration des Audrucks dagegen schon über ihn hinausweisende »Briefträger«. Weitere Stadien boten dann das »Stilleben mit der Kaffeekanne«, der »Parkweg« und endlich der »Sonnenuntergang«. An van Gogh läßt sich anschließen Heckel, dessen »Gläserner Tag« aus der Sammlung Kirchhoff-Wiesbaden wohl das eindruckvollste Werk dieser Art war. Auch Kokoschka wäre in dieser Nähe zu nennen, nur erscheint sein Wesen mehr »artistisch«, wenn man die in sich so verschiedene Art berücksichtigt, in der er seine Porträts auffaßt und wiedergibt. Während Beckmann in Zeichnungen und Radierungen ausreichend vertreten war, konnte von Weisgerber nur der freilich sehr feine hl. Sebastian gezeigt werden, während von Marc wenigstens drei Werke, von Pechstein vier Arbeiten (darunter die »Badenden«) vorhanden waren.

Mehr eine Welt für sich dann Karl Hofer und Emil Nolde. Ersterer in der Kreuzabnahme, den Flüchtenden, der Odaliske scheinbar sich anlehnend an ältere Kunst und

doch alles höchst persönlich verarbeitend, in dem »Tiger« das Momentane von einziger Kraft der Versinnlichung. Bei Nolde dagegen jede Erinnerung an Früheres völlig ausgelöscht; in dem Triptychon der Maria Aegyptiaca ein mystischer Farbenrausch dienstbar gemacht der Verkörperung einer in ihren Grundzügen deutlich erkennbar dargestellten Legende.

SAMMLUNGEN

Die Stadt **Berlin** hat auf der gegenwärtigen Ausstellung der Freien Sezession eine Anzahl von Erwerbungen gemacht: von Curt Herrmann ein Stilleben, von Emil Orlik das Bild, das August Gaul in seinem Atelier bei der Arbeit zeigt, von Alfred Partikel gefangene Offiziere in Blankenburg bei Berlin, von Georg Kolbe die Bildnisbüste des Grafen Harry Keßler.

Der **Kunsthalle in Hamburg** sind in neuester Zeit zwei wertvolle Zuwendungen gemacht worden. Einer der bekanntesten rheinländischen Sammler, der Freiherr von der Heydt in Elberfeld, hat ihr die Himmelfahrt Mariä von Dietz Edzard geschenkt. Das schmale Hochbild zeigt die Jungfrau, wie sie in einer Umgebung anbetender Engel himmelwärts entschwebt, während auf der Erde unten in den ersten Schatten des Abends eine Gemeinde von Andächtigen zum Gebete niederkniet. Unten rechts erscheint gleichfalls kniend der Erzbischof von Köln, Kardinal Hartmann, in den prächtigen Gewändern seiner Würde. Das Bild darf als das Hauptwerk seines jungen Meisters und als ein vorzügliches Beispiel der neu auflebenden religiösen Malerei bezeichnet werden.

Der Impressionismus war bekanntlich der Darstellung religiöser Stoffe abgeneigt, ja ihrer nicht fähig — nicht sowohl wegen der Ungläubigkeit seiner Vertreter als wegen der grundsätzlichen Stellung seiner Aufgaben. Wer seine Aufgabe darin sieht, den Eindruck der ihn umgebenden Natur in Farben und Licht und Schatten zu gestalten, kann selbstverständlich des leibhaften Naturvorbildes in keinem Stück entraten, d. h. das Übersinnliche nicht gestalten. »Wenn ihr wollt, daß ich euch Göttinnen male, zeigt mir welche« — war die berühmte und sehr berechtigte Antwort eines der großen Vorläufer des Impressionismus auf einen frommen Wunsch. Die Sehnsucht des neuen Geschlechts aber ist der Stil, seine Formensprache ist abstrakt, seine Vorstellungen sind ideal. Der Wert der Leistung wird nicht mehr wie im Impressionismus gänzlich auf das subjektive Fühlen und Schauen des Einzelnen gegründet, sondern auf allgemeingültige Vorstellungen. Damit haben sich auf einmal auch die totgeglaubten religiösen und symbolischen Vorwürfe wieder eingefunden.

Unter den Künstlern dieses heranreifenden Geschlechts zeichnet sich Edzard durch eine besondere Zartheit und Reinheit des religiösen Empfindens aus, das doch von aller konfessionellen Befangenheit frei ist. Seine Maria ist die Vision eines Gemütes, das die Unschuld der Allerreinsten lebhaft mitfühlt, aber sie ist keineswegs nur eine Schöpfung subjektiven Wertes, sondern die Verkörperung eines allgemeingültigen Ideals. Um den Ausdruck dieses Antlitzes allein möchte man dem Bilde einen hohen Rang einräumen. Er spiegelt sich vielfach in der Verehrung der Engel und der Gläubigen; während der Kardinal, an sich ein vortreffliches Bildnis, eben in seiner Erdennähe ein wenig fremd im Bilde steht.

Die zweite Vermehrung der Galerie ist eine Leihgabe des um die Kunsthalle hochverdienten Vereins von Kunstfreunden von 1870, das lebensgroße Bildnis der Gräfin Fries von Friedrich August Tischbein aus dem Jahre 1801. Es bedeutet schon deswegen gerade für Hamburg eine besonders erwünschte Erwerbung, weil der Meister, der unter den zahlreichen Künstlern seines Namens die feinste malerische Begabung darstellt, bisher in unserer Sammlung gänzlich fehlte. Er steht auf der Grenze zweier Zeitalter des Geschmackes, ist aber nach der Art seiner Begabung noch ganz vom Geiste der verklingenden galanten Kunst des 18. Jahrhunderts erfüllt. — Die junge Frau, eine geborene Prinzeß Hohenlohe, hatte damals vor nicht langer Zeit ihre Hand dem Grafen Fries, einer Wiener Finanzgröße, zu einer nicht ganz standesgemäßen Verbindung gereicht. Sie muß eine der größten Schönheiten der an schönen Frauen niemals armen Kaiserstadt gewesen sein. In leichtem weißen Sommerkleide wandelt sie, mehr schwebend als gehend, am Beschauer vorbei eine Terrasse hinab in den Park, der hinter ihr in diskreten Tönen verdämmert. Ein roter Seidenschleier, den sie lose hält, wallt hinter ihr auf. Ihre Miene scheint Erwartung auszudrücken, als ginge sie einem willkommenen Gast entgegen. Das Bild ist als eines der Hauptwerke seines Meisters seit lange bekannt. *G. Pauli.*

Ein Baumuseum ist in **Augsburg** durch Stadtbaurat Otto Holzer im Prälatenbau des ehemaligen Klosters zum Heiligen Kreuz errichtet worden. Den Grundstock des Museums bilden Modelle, Pläne und Handzeichnungen von Elias Holl, sowie Überreste und alte Zeichnungen von Fassadenmalereien aus Augsburg.

VEREINE

Kunstwissenschaftliche Gesellschaft in München. Sitzung am 4. Juni 1917. Herr Frankl sprach über einige Hauptrichtungen der Kunstwissenschaft. Er beschränkt sich auf vier Richtungen, die materialistische, spiritualistische, genealogische und sensualistische.

Die erste sucht alle Entwicklung als Ergebnis technischer und konstruktiver Verbesserungen zu erklären, sie stellt die Entwicklung dar als Fortschritt und Verfall.

Die zweite erklärt die Stile als Ausdruck des Zeitgeistes, z. B. die Gotik als Ausdruck des Rittertums, der Scholastik und Mystik; die glänzendsten Beispiele dieser Kunstgeschichtsschreibung sind einzelne Kapitel in Schnaases Hauptwerk und Worringers »Formprobleme der Gotik«. Frankl geht ausführlich ein auf das Schlußkapitel Schnaases über karolingische Kunst und auf Worringers Grundgedanken, die sich mit denen Schnaases eng berühren.

Die dritte Richtung sucht die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Kunstwerken durch die morphologische vergleichende Betrachtung zu finden, gruppiert die Werke nach der Ähnlichkeit ihrer Merkmale, schließt von solcher Ähnlichkeit auf tatsächliche Einflüsse; ihr Interesse geht aus auf genealogische Reihenbildung, verzichtet aber auf eine tiefere Einsicht in gesetzmäßige Zusammenhänge des historischen Verlaufs, sucht vielmehr überall das Zufällige der Beziehungen nachzuweisen. Der größte Teil der Forschung, die über das bloß Pragmatische hinaus geht, bewegt sich in diesem Geleise, und für den wissenschaftlichen Betrieb ist diese Richtung auch unentbehrlich.

Für die vierte Richtung nennt Frankl als zwei charakteristische, wenn auch stark von einander abweichende Vertreter Schmarsow und Wölfflin. Bei beiden ist der Begriff der Sinnlichkeit aller Kunst der Rahmen ihrer Untersuchungen. Ziemlich ausführlich wurde Schmarsows kompliziertes System der Künste besprochen und ihre von den bisher genannten abweichende auf das eigentlich Künstlerische gewandte Absicht betont. Während nämlich die materialistische Richtung an die Kunst überhaupt nicht heranreicht, die spiritualistische weit über sie hinausgeht

und nur aus ihrer höheren Sphäre einer Menschheitspsychologie herabgreift, um sich für den geistigen Prozeß die anschaulichsten Illustrationen zu holen, kommt erst die genealogisch-morphologische Betrachtungsweise in die kunsthistorische Zone selbst, gleitet aber überall nur an der Oberfläche entlang. Erst Schmarsows Tendenz richtet sich auf das Innere, die wesentlichen künstlerischen Werte. Allein da seine Begriffe ästhetisch sind, da sie an dem über aller Zeit stehenden, konstanten geistig-leiblichen Bau des Menschen, den konstanten Dimensionen des Raumes gebildet sind, versagen sie mehr oder weniger, soweit Schmarsow sie auf den historischen Verlauf anzuwenden sucht. Dem gegenüber erscheinen Wölfflins Begriffe gleichzeitig historisch und ästhetisch geboren. Sie kommen daher einer Beschreibung des kunstgeschichtlichen Verlaufes am vollkommensten entgegen, sie sind im wörtlichen Sinn kunstgeschichtliche Begriffe, wenn man in diesem Wort den Ton gleichmäßig auf Kunst und Geschichte legt. (Die hier in knappstem Auszug angedeuteten Betrachtungen sollen im Anschluß an ein Sammelreferat im Repertorium für Kunstwissenschaft später ausführlich mitgeteilt werden.)

Herr Habich legte etruskischen Goldschmuck vor, der sich im Nachlaß König Ottos in Schloß Fürstenried fand: Halsketten, Schmuckrosetten, Ohrringe, Fingerringe, Gewandnadeln, Anhänger, Bullen, dünne Goldblättchen, zum Aufnähen bestimmt, alles in jener feinen Granulier- und Filigrantechnik gearbeitet, die den in etruskischen Gräbern, vorwiegend in Caere und Vulci, gefundenen Schmuck so reizvoll macht. Archäologisch wichtig sind einige gravierte Fingerringe von der Art der bei Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 7 veröffentlichten jonischen Goldringe. Das dort unter Nr. 1 abgebildete Gespann mit Flügelrossen findet sich als vom Ring gelöste Platte unter den vorliegenden Gegenständen; ferner ein nicht geschnittener, sondern in Goldblech gepreßter Ring, der über demselben Modell geformt ist, wie ein solcher im Berliner Katalog Nr. 116. Merkwürdig ist ein Siegel in Gestalt eines Löwenkopfes aus ägyptischer Fayence, das als Bild einen von Löwen angefallenen Krieger im primitiven Stil zeigt. — Die Gegenstände sind z. T. als aus den Sammlungen Candelori und Canino stammend publiziert bei Micali, Storia Taf. XLVI und gehören offenbar zu den Erwerbungen Ludwigs I.

Herr August L. Mayer sprach über Tizians »Fede«-Bild und wies in eingehenden Ausführungen nach, daß das vor einiger Zeit aufgetauchte, im Besitz des Herrn von Nemes in Budapest befindliche Bild als das unvollendet gebliebene Original von Tizians Hand zu betrachten ist, das bekannte Exemplar im Dogenpalast zu Venedig dagegen auf jeden Fall später als das Pester Stück entstanden und wohl in allen Teilen von Schülern nach des Meisters Tod ausgeführt ist.

Herr Sieveking sprach über den myronischen Diskobolen, im Anschluß an die bekannte Bronzestatuette im Münchener Antiquarium, die meist unrichtig eingeschätzt wird, nämlich als realistische Umbildung des Originales. Sie ist vielmehr im Körper eine zwar etwas summarische aber doch gute und treue Kopie, nur der Kopftypus ist völlig umgeändert worden und zwar in das Porträt eines römischen Berufsathleten, das etwa dem zweiten Jahrhundert nach Chr. angehört. Der Vortragende hat gelegentlich der Neuaufstellung in jüngster Zeit eine Änderung an der Bronze vornehmen lassen, indem der zu kleine Diskus durch eine größere Scheibe ersetzt und der bei der modernen Ergänzung des rechten Fußes um $1^1/_2$ cm zu lang geratene Unterschenkel auf die Länge des linken gebracht wurde. Dadurch ergibt sich erst für die Figur die richtige Stellung mit fest aufgesetztem rechten und nur mit der Oberseite der Zehen den Boden berührendem linken Fuß. Die so gewonnene charakteristisch lockere Haltung des linken Beines mit den umgeknickten Zehen ist neuerdings bei den Marmorkopien als häßlich und unnatürlich, weil sie den sicheren Stand des Werfenden gefährde, getadelt worden; ein Kopist, meint man, sei hier eigenmächtig vorgegangen, an dem myronischen Original müsse der linke Fuß mit dem Ballen fest aufgestanden haben. Diese vorgeschlagene »Verbesserung« unserer monumentalen Überlieferung schafft aber keineswegs alle Schwierigkeiten aus der Welt, die sich für die Beurteilung der Statue ergeben, wenn in ihr wirklich, wie bisher allgemein angenommen wurde, der Moment unmittelbar vor dem Abwurf der Diskusscheibe wiedergegeben ist. Die Stellung des Werfenden bleibt bei der schmalen Standfläche weiterhin eine unsichere, ganz unverständlich ist ferner das vorgestellte rechte Bein, das für die vorausgesetzte Bewegung immer ein Hindernis darstellt. Auch die Zurückdrehung des Kopfes erklärt sich schlecht, diese unnötige Anstrengung des Nackens schwächt die Wucht der Körperbewegung nur ab.

Wenn nun trotz dieser Unstimmigkeiten in Inhalt und Form die Wirkung des Kunstwerkes doch eine so überwältigende ist, daß man nicht die geringste Kleinigkeit in der Stellung geändert haben möchte, so wird der Grund für jene nicht in Fehlern der Überlieferung, sondern darin zu suchen sein, daß unsere Forschung das Motiv bisher falsch aufgefaßt und erklärt hat. Daß dies wirklich der Fall ist, lehrt die Münchener Bronzestatuette nach ihrer Neuherrichtung. Aus ihr geht nämlich ganz klar hervor, daß es nicht nur die Absicht des Künstlers war, ein Zurückbiegen des Oberkörpers nach der rechten Seite hin, sondern eine Drehung des ganzen Körpers um die Achse des rechten Unterschenkels darzustellen. Das Hauptausdrucksmittel hierfür ist die Haltung des linken Beines, das stark gekrümmt, mit der Wade nach oben gedreht, hinter dem rechten Fuß nach rechts herübergreifend mit der Oberseite der Zehen um jenes einen Bogen zu beschreiben scheint, ein eigenartiges, die ganze Situation beherrschendes Motiv, das sich im Oberkörper in der Haltung des linken Armes fortsetzt, der dem linken Beine annähernd parallel läuft. Verstärkt wird der Eindruck der drehenden Bewegung weiter durch das fast gewaltsame Überhängen des Körpers nach der linken Seite hin; Rückwärtsdrehung von Kopf und Oberkörper tragen das ihre bei, um das Bild einheitlich zu machen. Als einzige Senkrechte wirkt der rechte Unterschenkel.

Eine Münchener Autorität auf dem Gebiete des Turnwesens, die auch mit der Anatomie des menschlichen Körpers sehr vertraut ist, bestätigte dem Vortragenden, daß Haltung und Muskulatur der Bronze mit Sicherheit auf eine Drehung des ganzen Körpers hinweisen. Der betreffende Herr konnte auch sofort die Erklärung für das Motiv des Athleten aus der Praxis des Diskuswerfers geben, indem er eine, wie er sagte, ihm sehr geläufige Art des Wurfes ausführte und dabei wie selbstverständlich und für jeden sofort nachahmbar ganz genau in die myronische Stellung kam. Der Verlauf der Bewegung ist folgender: Der Werfer tritt in der Normalstellung mit vorgesetztem linken Fuß, den Diskus mit beiden Händen hoch erhoben, an. Als erste Phase der eigentlichen Wurfbewegung macht er dann mit stark vorgebeugtem Oberkörper eine halbe Körperdrehung nach rechts auf dem fest auf der Stelle haftenden rechten Fußballen. Alle Körperteile schwingen dabei mit. Der linke Fuß dreht sich auf den Zehenspitzen und der Unterschenkel gerät wie von selbst in die Haltung der Bronzestatuette schräg hinter dem rechten Fuß vorbei, der Fuß selbst balanciert schließlich, wenn das Herumwerfen des Körpers möglichst intensiv ausgeführt wird, auf der Oberseite der äußeren Zehen. Der linke Arm fällt, sobald er die Wurfscheibe losgelassen hat, vor das rechte Knie und

folgt diesem bei der Drehung, der rechte Arm mit dem Diskus wird möglichst hoch hinten hinausgeschleudert und auch der Kopf wird durch die Gewalt des Schwunges in der gleichen Richtung mitgerissen. Der Augenblick, wo der rechte Fuß den Endpunkt dieser Halbdrehung erreicht — durch die Stellung des linken Beines wird derselben von selbst ein Ziel gesetzt — ist in dem Diskobol des Myron festgehalten, sofort wird der Körper auf dem gleichen Wege, auf dem er gekommen ist, also nach links herum zurückfliegen, die Wurfscheibe wird hinausgeschleudert werden und der linke Fuß wird wieder wie im Anfang der vorgestellte sein und die Last des vorfallenden Körpers aufnehmen. Es ist also der sogenannte fruchtbare Moment von dem Künstler ausgenutzt, die allein plastisch darstellbare nur den Bruchteil einer Sekunde ausfüllende Ruhepause zwischen den beiden Drehungen.

Die künstlerische Leistung des Myron ist eine noch viel größere, als wie sie es nach der bisherigen Auffassung der Statue zu sein schien, da nicht nur eine Drehung des Oberkörpers, die man schon so sehr bewundert hat, sondern die des ganzen Körpers, also eine viel kompliziertere Bewegung wiedergegeben ist.

Daß das myronische Motiv bisher verkannt wurde, liegt gewiß zum Teil daran, daß die Vorstellung sich den Athleten unwillkürlich seinem Ziele zugewandt denkt, mehr aber sicher an den Schwierigkeiten, die der richtigen Beurteilung in den uns erhaltenen Kopien entgegenstehen. Bekanntlich ist von allen Wiederholungen nur die Münchener Statuette in dem Material des Originals ausgeführt, das aus technischen Gründen allein imstande ist, die Kühnheit des Motivs restlos zu übermitteln, aber gerade sie mußte ihres früheren entstellten Zustandes wegen beiseite stehen, und nur die großen Marmorkopien galten als vollwertige Zeugnisse. Nun ist es aber ganz klar, daß ihnen gegenüber der Eindruck des sich herumdrehenden Unterkörpers einfach nicht aufkommen kann, schon die Stütze am linken Bein ist für die Phantasie in diesem Punkte ein ebenso großes Hindernis, wie sie es in Wirklichkeit sein würde. Aber auch ihre mechanische Entfernung, die ja am Abguß möglich ist, nützt nicht viel, denn der linke Unterschenkel, der an der Stütze haftete, kann nie in die kühne Stellung der Münchener Bronze kommen. Die Marmorarbeiter haben allerdings ihr möglichstes getan, in der Haltung des linken Beines dem Originale gleichzukommen, indem sie das charakteristische Motiv der mit der Oberseite den Boden berührenden Zehen wiederzugeben suchten. Aber auch hier waren sie an ihr Material gebunden, sie konnten aus statischen Gründen den Fuß nicht so vom Boden lösen, wie es in der Bronze geschehen ist, sondern sie mußten alle Zehen umgeknickt in der Standfläche fest verankern. Die neueste Kritik hat in Verkennung des ganzen Motivs in dieser Haltung des linken Beines ein Nachschleifen desselben erkennen wollen, das allerdings sehr wenig am Platz gewesen wäre; tatsächlich war es aber die Absicht des Künstlers, durch die Wendung auf der Außenseite der Zehenspitzen die äußerste Flüchtigkeit der Ruhepause im Wechsel der Drehung zu veranschaulichen.

Aber auch auf das andere für die Aktion der Drehung sehr charakteristische Ausdrucksmittel mußte der Marmorkopist aus technischen Gründen in viel stärkerem Maße verzichten als der Bronzearbeiter, nämlich auf das starke Herüberwerfen des Körpers auf die linke Seite. Diese Haltung, die bei der einfachen Drehung des Oberkörpers nach rechts ganz unerklärlich ist und allein schon die Unrichtigkeit der bisherigen Auffassung hätte beweisen können, tritt bei der halben Rechtsdrehung des ganzen Körpers ganz von selbst ein. Wurden die Marmorstatuen aber in der Wiedergabe der Bewegung nicht sehr vorsichtig und maßvoll gestaltet, so mußten sie rettungslos das Übergewicht bekommen und in den Beinen abknicken. Die Marmorkopie Massimi hat dieses Herüberwerfen nach links, soweit es nur immer für die Marmorwiedergabe irgend möglich war, ausgedrückt; erreicht werden konnte es nur dadurch, daß die Stütze schräg gestellt wurde und auf den Glutaeus übergriff; die Bronze vermochte die Körperhaltung natürlich noch viel ausdrucksvoller zu geben.

Ein kleiner aber nicht unwichtiger Beweis für die Richtigkeit der neuen Auffassung des Motives ist die Haltung des Gliedes, das sowohl in dem Marmorexemplar von Castel Porziano wie in der Münchener Bronze aufwärts geworfen ist. Aus einer einfachen Rechtsdrehung des Oberkörpers nicht zu erklären, ist sie als Teilerscheinung der wirbelnden Körperbewegung sehr verständlich und fein beobachtet.

Die richtige Beurteilung des myronischen Diskobolen muß natürlich mit der irrigen Ansicht aufräumen, daß die antiken Griechen beim Diskuswurf keine Drehung des ganzen Körpers gekannt hätten. Dieser sehr verbreiteten Meinung widersprechen die Denkmäler und Schriftstellerzeugnisse direkt; es war jedoch eben die berühmte Statue selbst, die mit Recht als Kanon des Diskuswerfers angesehen, aber im Motiv falsch verstanden, der Erkenntnis im Wege stand. Der Unterschied zwischen dem antiken und dem modernen sog. finnisch-amerikanischen Diskuswurf besteht darin, daß bei diesem eine volle Drehung des Körpers um sich selbst, bei jenem nur eine halbe Drehung ausgeführt wird, eine Wurfart, die dem rechten Arm eine gewaltige Schwungkraft verleiht. Auch die neueste Kritik hat sich dem Eindruck nicht entziehen können, daß manche der erhaltenen antiken Darstellungen auf eine Drehung des Körpers um seine Achse hindeuten, sie konstruierte aber fälschlich aus ihnen ein zweites Wurfschema, das mit der myronischen Statue nichts zu tun habe. In Wahrheit lassen sich alle diese Beispiele im Motiv sehr gut mit jener vereinen, nur fehlt ihnen die myronische Meisterschaft, den Höhepunkt der Bewegung festzuhalten, daher sind sie nicht so klar im Ausdruck und geben in den Einzelheiten manches Zufällige.

Auch die den Diskuswurf behandelnden antiken Schriftstellerzeugnisse beweisen klar, daß die alten Griechen bei dieser Übung eine Drehung des ganzen Körpers vorzunehmen pflegten. Hierüber wird an anderer Stelle ausführlich gehandelt werden.

Durch die richtige Erkenntnis des in der myronischen Statue wirklich dargestellten Motives, die erst der von Entstellungen befreiten Münchener Bronzefigur verdankt wird, erledigen sich natürlich die Verbesserungsvorschläge, mit denen man unsere figürliche Überlieferung beglücken wollte. Gerade das Motiv des linken Beines, das man als häßlich und unnatürlich gescholten hat, entpuppt sich jetzt als feinstes Ausdrucksmittel, man kann sagen als Schlüssel der ganzen Bewegung.

Wir müssen also mit der alten Auffassung brechen, daß in dem myronischen Diskuswerfer der Augenblick unmittelbar vor dem Abwurf des Diskus dargestellt sei; der beliebte Vergleich mit dem gespannten Bogen, der im nächsten Moment den Pfeil entsenden wird, stimmt nicht. Das vorgesetzte rechte Bein, die lockere Haltung des linken und das Überhängen des Körpers nach der linken Seite sprechen entschieden dagegen. Vielmehr ist eine Drehung des ganzen Körpers um die Achse des rechten Unterschenkels wiedergegeben, und zwar der Endpunkt einer Halbdrehung, so daß der Körper vom Wurfziel abgewendet erscheint. Die Bewegung ist eine viel reichere und flüssigere als die bisher angenommene, sie läßt die plastische Kunst des Myron als des Meisters im Festhalten der

kühnsten Augenblicksbilder in noch weit hellerem Glanze erstrahlen, als sie uns schon bisher erschien. (Eine ausführlichere Darlegung wird gelegentlich der bevorstehenden Veröffentlichung der Münchener Bronzestatuette in den Denkmälern von Brunn-Bruckmann erfolgen.)

FORSCHUNGEN

Der historische Faust im Bilde. An etwas verborgener Stelle — als Publikation der Wiener Bibliophilen-Gesellschaft — hat der Germanist Dr. Rudolf Payer von Thurn eine Arbeit »Der historische Faust im Bilde« veröffentlicht (Wien, Graph. Lehr- und Versuchsanstalt 1917), deren Ergebnisse auch für die Kunstgeschichte wesentliches Interesse besitzen. In der Zeit von 1634 bis 1647 tauchte im Kupferstichhandel ein Porträt auf, das über dem Kopfe des Dargestellten die Bezeichnung »Doctor Faustus«, in der linken oberen Ecke die Künstler-Signatur »HRinbrandt Inventor«, in der rechten die Verleger-Adresse »F. J. D. Ciartres excudit« trägt. Dieses Blatt, mit dem sich die Faustforschung in den letzten Jahren mehrfach beschäftigt hat, hat Payer als Stück einer Serie von Philosophen erkannt, deren Stiche auf Radierungen von Jan Joris van Vliet zurückgehen, die ihrerseits wieder sämtlich auf Rembrandtischen Originalen — teils Bildern, teils Radierungen — fußen. Auf diesem langen Wege sind aus den Studienköpfen Porträts geworden, klangvolle Namen — Philon, Mahomet, Aristoteles, Heraklit — sind ihnen zugewachsen und die ausdrucksreichen Gesichter haben sich nicht übel in die neuen Rollen gefügt. Mit völliger Skrupellosigkeit haben die Verleger jener Zeit die Bildnisse getauft, Serien aus den Vorräten des Kunsthandels willkürlich ergänzt, bei verändertem Bedürfnis einen Namen ruhig mit einem anderen vertauscht. Ein malerischer Orientale Vliets nach Rembrandt heißt in drei Serien Scanderbeg, in zwei anderen Georg Rákócsy; mit welchem Erfolg, zeigt eine moderne Monographie Rákócsys von Alexander Szilágyi (Budapest 1893), die diese Radierung als Titelbild und S. 421 einen eigenen Exkurs über das Porträt ihres Helden bringt. In diese Gruppe von Rembrandtköpfen, deren charakteristische Züge eine bestimmte Benamsung forderten, gehört auch der »historische Faust«; mit wieviel Scharfsinn hat man die Dämonie dieses Antlitzes analysiert und interpretiert, es ist doch nur eine genaue Nachbildung des heiligen Joseph aus der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten in Dornton Castle. Diese Metamorphose ist nicht so unerhört, wie sie auf den ersten Blick erscheinen könnte; ist doch auch der reuige Judas eines Rembrandt in Pariser Privatbesitz zum weinenden Heraklit verschiedener Porträtserien geworden! Payer verfolgt dann das glücklich entlarvte Faustporträt durch die Wandlungen hindurch, die es bei seinen zahlreichen Wiederholungen erfuhr; mit Recht bezeichnet er diese — im Gegensatz zu den verschiedenen Versuchen, diese Veränderungen als selbständige Auffassungen des faustischen Charakters zu erklären — als bloße Verschlechterungen, die sich bei fortgesetztem Kopieren der Kopien bis zu völliger Enstellung und Verkehrung der ursprünglichen Vorlage steigern können. Einer dieser Wiederholungen ist der Name abhanden gekommen; die Rahmeninschrift macht aus unserem Schwarzkünstler »Zenon Philosophe Natif de l'Isle de Cypre mort à 98 ans«; in derselben bei Daumont in Paris erschienenen Serie wird ein historisch beglaubigtes Porträt Renés I. von Anjou als Bildnis Spinozas vorgelegt. — Neben diesem historischen Faust haben sich andere Gestaltungen nicht durchzusetzen vermocht; ein gleichfalls einer Pariser Porträtmanufaktur des 17. Jahrhunderts entstammender »Docteur Fauste Philosophe Allemand« geht wiederum auf Rembrandt zurück, dessen Radierung B. 307 als Vorlage diente; sein eindrucksvoller Kopf B. 262 ist in der gleichen Serie zum Philosophen Markus Agrippa geworden, in einer anderen Serie Divinus Plato betitelt. Abermals erwiesen die Köpfe Rembrandts — dessen eigener Faust (B. 270), wofern er einer ist, erst wieder für Goethe Leben gewonnen zu haben scheint — ihre namenfordernde Kraft; ihre scharfe Individualisierung machte die Anonymität ihrer Entstehung zuschanden.

Einen ganz ähnlichen Fall, der wieder zu einem Studienkopf Rembrandts führt, hat einst Gothein in das Bereich historischer Kritik gezogen; die schlafende Frau B. 350 liegt in einer Ölkopie der Gießener Universitätsbibliothek, der der Name Reuchlins irgendwie zugeflogen ist, der Büste des großen Philologen von Thorwaldsen in der Walhalla zugrunde. Das schöne Material, das Payer um den historischen Faust gruppiert, ladet die Kunstgeschichte noch nachdrücklicher zum Nachdenken ein; bedarf nicht ein guter Teil des älteren Porträtmaterials, das wir haben, kritischer Nachprüfung? Das Bedürfnis, von den führenden Persönkeiten der politischen und geistigen Geschichte Bildnisse zu haben, mußte befriedigt werden; nicht nur Leichtsinn und Kritiklosigkeit, auch bewußte Fälschung haben geholfen, vorhandene Lücken zu füllen. In seiner Streitschrift gegen Crespi zeigt Gian Lodovico Bianconi, wie jener aus einem Porträt des Mailänder Patriziers Carolus Josef Orrigonus ein solches des Malers Francesco Cavazzoni, aus einem bärtigen Cornelius Frangipani durch Weglassen des Bartes seinen Canonicus Carlo Cesare Malvasia gemacht hat (Opere, Milano 1803, III Band, S. 38). Zahllose ähnliche Verfälschungen mögen unerkannt geblieben sein. Eine wissenschaftliche Ikonographie, die allerdings noch ganz in ihren Anfängen steckt, müßte hier Kritik üben und — wie es die klassische Archäologie für ihr Gebiet längst getan hat — nachweisen, wie die Porträttypen unserer Fürsten und Päpste, unserer Künstler und Philosophen entstanden sind; das Resultat wäre wahrscheinlich, daß Kulturhistoriker und Rassenpsychologen grenzenlos leichtfertig Schlüsse aus einem trügerischen Material gezogen haben, das die Kunstgeschichte kritisch durchzuarbeiten unterlassen hat. Als klassischer Zeuge lächelt uns der von Payer entlarvte historische Faust ironisch und verdrossen an, der sich ursprünglich als ein heiliger Joseph über sein schlummerndes Ziehkind hinabbeugte. *Hans Tietze.*

LITERATUR

Zeichnungen von Egon Schiele. Zwölf Blätter in Originalgröße. Wien 1917. Buchhandlung Richard Lanyi.

Die lobenswerte Absicht des Verlags, für den begabten jungen Zeichner, der in Wien längst eine kleine Gemeinde von Gläubigen besitzt, ein größeres Publikum zu werben, ist durch die Ungunst der Verhältnisse einigermaßen zuschanden geworden; aus der minderen Qualität des jetzigen Papiers möchte man die unerfreuliche Flauheit der Lichtdrucke erklären, in denen jede Linie zermürbt und verschwommen, jede Fläche schmutzig und charakterlos erscheint und überdies durch den Verzicht auf die Farbe der Eindruck völlig verschoben ist. Das ist nicht eine Minderung der Zeichnungen, sondern ihre Zerstörung; denn Schiele wirkt auf den ersten Blick oder gar nicht. Die blendende Sicherheit seines Striches duldet keinen Widerspruch; er umreißt ein Stück Lebendigkeit mit unheimlicher Schärfe und scheint dabei Zaudern nnd Zögern nicht zu kennen, aber wer von dieser neidenswerten Selbstsicherheit nicht sogleich bezwungen ist, ja wer nur einen kleinen Rest von Zweifel behält, der wird niemals intensiver Versenkung

den starken Eindruck abgewinnen, den der erste Anblick versagt hat. Näherer Betrachtung halten nur wenige dieser reizvollen Blendwerke stand, kaum eines, das nicht liebevolle Vertiefung durch lahme Stellen, durch ungefühlte Linien, durch unglückliches Abschneiden oder durch rohe Verteilung auf der Fläche enttäuschte; dazu kommt, daß die restlos glatte Lösung aller noch so großen Schwierigkeiten diesen Zeichnungen einen kunstgewerblichen Beigeschmack gibt. Ihr Faszinium liegt in einem genialen Instinkt, nicht in strenger Zucht der künstlerischen Arbeit; allerdings ist dieser Instinkt stark genug, die im Fluge erfaßten Visionen über die Augenblickserscheinung hinaus mit einem eigentümlichen geistigen Gehalt zu erfüllen. Diese Geistigkeit wirkt bei einer vereinzelten Zeichnung scharf und überraschend, bei einer größeren Anzahl von ihnen stumpft sich dieser prickelnde Reiz zu einer gemeinsamen Note ab, aus der vermeintlichen Charakterisierung des Individuums wird die Zeichnung einer sozialen Erscheinung. Schiele weiß eine Seite moderner Erotik sehr persönlich zu charakterisieren; er sucht sie durch ein Gemisch brennender Geschlechtlichkeit und süßer Empfindsamkeit zu fassen. Bei Pascin ist ein ähnlicher Widerspruch sozial aufgebaut, er zeigt die Unschuld des Lasters, kindliche Perversion, Blumen im Schlamm; bei Schiele ist das erotische Problem innerlicher genommen, als eine Flamme, die in den mädchenhaften Frauen und asketischen Jünglingen von innen herausbrennt, ihr Denken und Empfinden, wie rein es sonst gewesen, widerstandslos erfaßt und verzehrt. Pascin zeichnet Bordellweiber, Schiele süße Mädel, deren Blick und Linie um so pikanter ist, je kindlicher sie sich geben; jenem ist die Geschlechtlichkeit der Erbfluch, der giftige Wurm, der auch die holdesten Blumen nicht schont, für Schiele ist sie ein Zentrum aller Vitalität, ein naturgegebener und deshalb allem Lob und Tadel entrückter Lebensnerv. Die Freudsche Lehre, die das geschlechtliche Empfinden zur Achse allen geistigen Lebens macht, ist wie vielfach in der Jung-Wiener Literatur auch in diesem Jung-Wiener Zeichner künstlerisch tragfähig geworden; Schiele hat daraus einen sehr charakteristischen Typus einer Stadt, einer Zeit, einer sozialen Schichte packend zu fassen und prickelnd zu gestalten vermocht. *Hans Tietze.*

Franz Theodor Klingelschmitt, *Unsere Liebe Frau von Hallgarten.* Wiesbaden 1916, Heinrich Staadt. 10 S. 5 Tafeln.

Bücher und Schriften, die nicht von der breiten Reklameschleppe betriebsamer Verleger auf den Markt geschleift werden, laufen leicht Gefahr, völlig unbemerkt zu bleiben. Und wenn dies auch in vielen Fällen kein Übel, ja manchmal zum Vorteil aller Beteiligten ist, so muß doch verhütet werden, daß ein wertvoller neuer Fund, der von sachkundigem Forscher der Öffentlichkeit zum erstenmal vorgelegt wird, durch allzu bescheidenes Auftreten übersehen werde. Darum scheint es mir gerechtfertigt, Fachgenossen und Kunstfreunde auf die kleine, schön ausgestattete, mit dem ganzen Baumaterial wissenschaftlicher Beweisführung fundamentierte Arbeit Franz Theodor Klingelschmitts aufmerksam zu machen.

»Unsere Liebe Frau von Hallgarten«, nach dem irdenen Topf, den sie in der rechten Hand trägt, auch »Muttergottes mit der Scherbe« genannt, ist ein in Form und Ausdruck gleich anmutiges Werk der mittelrheinischen Tonplastik. Bei bloßer Kenntnis der Reproduktionen läßt Silhouette und Faltenbehandlung auf eine Entstehung zwischen 1415 bis 1430 schließen, eine Zeitspanne, innerhalb welcher Klingelschmitt sich für den frühesten Ansatz entscheidet.

Einer der besten und feinsinnigsten Kenner der mittelrheinischen Plastik, Christian Rauch, hat schon vor einigen Jahren, anläßlich einer Untersuchung über den Cardener Altar (Hessenkunst 1914) auf das damals noch völlig unbekannte Werk hingewiesen. Nachdem es von Herrn Amtsgerichtsrat von Braunmühl neu entdeckt worden war, hat nunmehr Klingelschmitt mit Hilfe vortrefflicher Teilaufnahmen es der Forschung zugänglich gemacht und seine entwicklungsgeschichtliche Stellung im Rahmen der Lokalkunst näher umschrieben.

Wenn das Kunstschaffen des Mittelalters auch zum weitaus größten Teil anonym ist, und nur selten durch glückliche Koinzidenz erhaltener Quellen oder mit Hilfe scharfsinniger Kombination Künstlernamen und Werke einander finden, so ist es doch häufig möglich, aus einer Reihe auf Grund objektiver Vergleichsmerkmale als zusammengehörig erkannter Arbeiten die Spuren individueller Ausdrucksart zu erweisen. Mit jeder neuen derartigen Zusammenstellung ist der Wissenschaft ein Pionierdienst geleistet. Auch Klingelschmitt vermag dem Meister der »Muttergottes mit der Scherbe« eine Reihe anderer Werke zuzuschreiben, deren Qualität auf eine bedeutendere Künstlerpersönlichkeit zu schließen berechtigt: die belle Alsacienne im Louvre, die aus dem Hallgarten benachbarten Eberbach stammt, die Dromersheimer Ton-Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, den Ton-Torso der thronenden Madonna im Museum zu Wiesbaden, die Ton-Statuen der heiligen Katharina und Barbara in St. Martin zu Bingen und schließlich, was besonders hervorgehoben werden muß, das steinerne Grabmal der Anna von Dalberg († 1410) in St. Katharina zu Oppenheim. Mit der Feststellung der Zugehörigkeit dieses letzteren Werkes ist es dem Verfasser gelungen, die Tonplastik, die von der bisherigen Forschung immer gesondert, wie ein toter Arm im Stromsystem der mittelrheinischen Kunst betrachtet und besprochen wurde, zu einem lebenden Zufluß der allgemeinen Entwicklung der Plastik zu machen. *Betty Kurth.*

VERMISCHTES

Eine **Liebermann-Bibliographie** hat der unermüdliche Julius Elias dem Meister zum 70. Geburtstage gewidmet. Das geschmackvoll gedruckte (bei Bruno Cassirer erschienene) Heft behält für jeden, der sich mit Liebermann jetzt oder künftig beschäftigt, dauernden Wert, und man dankt gern dem Herausgeber für das Opfer dieser mühsamen Sucherarbeit.

Der kürzlich verstorbene Justizrat Dr. **Alfred Engel** in **Leipzig** hat der Stadt Leipzig letztwillig die Summe von 150000 M. ausgesetzt mit der Bestimmung, von den Zinsen dieser Summe Gemälde für das Museum der bildenden Künste zu kaufen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 41. 31. August 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der »Kunstchronik« (Nr. 42) erscheint am 14. September

MÜNCHNER GLASPALAST 1917

SOMMERAUSSTELLUNG DER »SEZESSION« UND DER »MÜNCHNER KÜNSTLER-GENOSSENSCHAFT«

1. Die Sezession

Die Sezession hat das Gebäude am Königsplatz verlassen und, da sie sich in Kriegszeiten noch kein eigenes Heim errichten konnte, im Glaspalast Unterkunft gefunden, aus dem sie einst den denkwürdigen Auszug vollzogen hatte. Es ist begreiflich, daß die Sezession bei ihrem neuen Einzug alles getan hat, um so modern als möglich zu erscheinen, daß sich die einzelnen Mitglieder soviel Mühe als nur denkbar gegeben haben, aber es genügt nicht, moderner, frischer als die Mehrzahl der Angehörigen der Künstlergenossenschaft zu sein, und so enttäuscht die Sezession durch den Mangel an wirklichem Fortschritt, an kräftiger Weiterentwicklung, an Werken, die Neues künden, der Kunst neue Wege erschließen, sie vor neue Ziele stellen.

Es genügt nicht, den Wiener Schiele mit begabten, aber doch zu früh manierierten und namentlich in den großen Formaten zu kunstgewerblich wirkenden Arbeiten herbeizurufen oder Lovis Corinth mit seinen noch viel mehr gekonnten großen Paradestücken, wo das letzte aus dem Impressionismus herausgezogen wird, was noch herauszuholen ist. Auch Egger-Lienz kann uns nicht mit der sehr billigen Monumentalität seines »Sturmangriffs« blenden, der in zehnfacher Verkleinerung genau so gut (oder schlecht) wirkt. Leider ist aber auch einer der rüstigsten Führer, Hugo von Habermann, dieses Jahr nur mit wenig gelungenen Arbeiten vertreten: mit einem seltsamen Allerseelenbild, das in der Komposition ganz auseinanderfällt, und zwei Bildnissen, von denen das einer Türkin fatal an kitschiges, bengalisches Feuerwerk erinnert. Dagegen erweist sich Albert v. Keller in zwei koloristisch sehr anziehenden Landschaften von erstaunlicher Frische. Die Bildnisse sind bei allem Respekt vor dem großen Können diesmal weniger erfreulich. Ganz ausgebrannt und ausgepumpt scheint Stuck. Wohin die Phantasie und Gestaltungskraft, wohin der große dekorative Wurf! Die »Auferstehung« — ein schlechtes Plakat, die Bildnisse matt, zum Teil auffallend süßlich, eine farbige Reproduktion von »Mary als Torero« wird jeden Gartenlaubeleser in helles Entzücken versetzen. Ein Labsal ist der »Alpenblick vom Schwarzwald aus«, den Thoma ausgestellt hat, eines der schönsten Bilder unter den vielen höchst ungleichen Arbeiten, die der Meister in den letzten Jahren geschaffen hat.

Otto Greiners Andenken wird durch eine kleine Kollektivgedächtnisausstellung geehrt. Noch mehr als auf der bei Heinemann veranstalteten Ausstellung erkennt man, daß der Künstler von Haus aus nicht nur ein großer Zeichner war, der er ja auch geblieben ist, sondern auch eine starke, ursprüngliche malerische Begabung. Das Kinderdoppelbildnis von 1877 und die Fliehenden Faune von 1880 lassen es kaum begreifen, wie Greiner später zu dieser unselig kalten Malerei gekommen ist, zu jenen Akten, wo der Reiz, den die Malerei des menschlichen Körpers gibt, wie weggeblasen erscheint. Zu früh seiner Kunst entrissen wurde der im Westen gefallene Hans Lesker. Seine großen Kompositionen verraten eine nicht gewöhnliche Begabung. Das Schaffen Gotthardt Kühls veranschaulicht ein Dutzend Bilder aus verschiedenen Epochen des Verstorbenen in würdiger Weise.

H. v. Hayek zeigt sich in seinen Kriegsbildern ebensowenig verändert wie die Landschafter R. Pietzsch, B. Buttersack, W. Lehmann. Die Phantasien von J. Diez wirken heuer etwas matt, ebenso die Arbeiten von Landenberger. A. Jank ist fast noch flacher geworden, als er es in den letzten Jahren schon war. Dagegen hat sich Groebers Können womöglich noch gesteigert, leider aber bleibt es bei einer erstaunlichen Beherrschung des eigentlich Materiellen, und die Seite Leiblscher Kunst, die dieser Maler weiterentwickeln möchte, erhält mehr und mehr einen virtuosen, äußerlichen Charakter. Höchst virtuos spielt nun auch R. Winternitz sein Instrument. Der »Geiger« zeigt leider zuviel Bravour und zuwenig Innerlichkeit. Samberger hat man einen ganzen Saal eingeräumt, doch ist diese Sonderausstellung von Bildern und Kohlezeichnung nicht dazu angetan, daß sich der Beschauer nun ein günstigeres Urteil über die Kunst dieses Meisters Bilde, deren Vorzüge und Schattenseiten hinlänglich bekannt sind. Kalckreuth überrascht dieses Mal durch eine ungewöhnliche Geschmeidigkeit und Weichheit, die durchaus wohltuend wirkt. C. H. Schrader-Velgen bemüht sich ähnlich wie Burmeester redlich um neue Lösungen pleinairistischer Probleme. Ist es auch keine große Kunst, so freut man sich doch über ihren Ernst und ihre Gründlichkeit. Fr. Rhein hat diesmal ein sehr mattes Bildnis geschickt, ungleich interessanter sind die Arbeiten von W. Jaeckel. Der Sebastian freilich wirkt in seiner etwas an den alten Heemskerk erinnernden Manieriertheit nicht besonders erfreulich, aber das weibliche Bildnis besitzt Leben und Eigenart, und ebenso wie die kleine Landschaft koloristische Schönheiten, die über die rein spielerische Art des Klimt und Munch seltsam kombinierenden

Schule erheblich hinausgeht. R. Hüther, der bisher einem eigentümlich herben manieristischen Stil huldigte, entfaltet nun eine Virtuosität sozusagen nach der entgegengesetzten Seite, wobei er aber gleichfalls schon jetzt manieriert zu werden droht. Die Akte von weißen Frauen und Negerinnen wirken nun sehr weich und bunt und erhalten durch die neue, teilweise Aquarellmalerei imitierende Öltechnik etwas merkwürdig Zerfließendes. Carl Schwalbach ist in seinen sehr sorgfältigen und geschmackvollen Kompositionen seine leicht archaisierende, manierierte Art noch immer nicht losgeworden. Sehr frisch und kraftvoll wirken Porep und H. Kunz in ihren Stilleben und Landschaften, ebenso L. Bock, von dem eine sehr beachtenswerte Gesamtausstellung in der Galerie Baum zu sehen war. Immerhin hat man das Gefühl, daß diese jüngeren Elemente eine viel bedeutendere Stütze der Sezession werden könnten, wenn sie sich mit den von ihnen angepackten Problemen noch intensiver beschäftigen wollten. Darf man hier wohl die Hoffnung hegen, so scheint das bei dem von Haus aus recht begabten M. Beringer und Th. Baumgartner leider nicht der Fall zu sein, da sich diese zu glatten Routiniers entwickeln, was die flott fabrizierenden J. Fehr, Rieth und Grieb mit mehr oder weniger Geschmack bereits sind.

Gulbransson wartet mit einer Neuauflage seiner bereits bei Caspari gezeigten Kollektivaussellung auf. Die Schwarz-Weiß-Abteilung bietet keine großen Überraschungen und keine besonderen neuen Werte. Amüsant sind die Holzschnitte von G. W. Rössner; Baudrexl wirkt in seinen Radierungen origineller als in seinen Kriegszeichnungen. In Theo Scharf stellt sich ein junges Talent mit frischer Fabulierlust vor; auf seine Entwicklung darf man gespannt sein. Sepp Frank, Rieth und Bock seien aus der Schar der anderen noch besonders hervorgehoben.

Unter den Plastiken verdient die Reliefbüste der Geigerin Schuster-Woldau von A. von Hildebrand an erster Stelle genannt zu werden, ein so innerliches Werk, wie es dem Küntsler schon lange nicht mehr gelungen ist. Neben Hildebrands Arbeiten besteht der Wiener Franz Barwig mit seinen sehr zart empfundenen Holzbildwerken in Ehren, namentlich die Knabenfigur ist eine sehr gelungene, im Aufbau geschlossene, von einer eigentümlichen anmutvollen Herbheit erfüllte Figur. Matt dagegen wirken die teils zu nüchternen, phantasielosen, teils zu verblasenen Büsten von Hermann Hahn.

2. Die Münchner Künstlergenossenschaft

Wie im vergangenen Jahre hat die Ausstellungsleitung eine Anzahl Kollektivausstellungen verstorbener oder besonders würdig erachteter Künstler den Ausstellungen der einzelnen Künstlergruppen beigesellt. Man durchwandert heuer diese Säle mit sehr gemischten Gefühlen. Was es wirklich nötig, noch einmal den Berliner Impressionisten Looschen mit fast zwei Dutzend Bildern zu Worte kommen zu lassen, nachdem man diesen gewiß sehr talentierten Künstler bereits im vergangenen Jahr zur Genüge in einer Sonderschau kennen gelernt hatte? Die Ausstellung der Arbeiten Friedr. Stahls verstärkt den Eindruck, den man schon vor Jahresfrist in der gleichgearteten Kollektivausstellung gewonnen hatte: ein Künstler von ungewöhnlichem Geschmack, großem koloristischen Raffinement, letzten Endes aber doch eine unechte Kunst in der Verarbeitung von italienischem Quattrocento und holländischer Interieurkunst des 17. Jahrhunderts, nicht aus unserer Zeit erwachsen, keinen Fortschritt, keine Bereicherung deutscher Kunst bedeutend. Am persönlichsten und künstlerisch absolut wertvollsten sind die Blumenstilleben auf der »Madonna« und dem Interieur mit den Cyclamen. Felix Baumhauer, dessen Ausstellung religiöser Gemälde im Kunstverein vor einiger Zeit Aufsehen erregte und auch hier gewürdigt worden ist, wirkt jetzt mit der gleichen Ausstellung im Glaspalast viel weniger günstig. Unter den größeren Kompositionen sind die Darstellungen von Michael und dem Satan am gelungensten, sehr reizvoll sind in Auffassung und Kolorit einige kleinere von spätgotischen Miniaturen beeinflußte Bilder. Die Arbeiten Fr. A. von Kaulbachs sind im Figürlichen unerfreulicher denn je durch ihre verblasene Süßlichkeit und den Mangel echter Gestaltungskraft, dagegen wirkt die Sommerlandschaft im guten Sinn ausgereift und sympathisch. Dem vor allem als Stillebenmaler bekannten L. A. Kunz hat man als Jubilar eine umfangreiche Ausstellung gewidmet. Die schlimme Zeit der Gründerjahre, die fatale Seite der Münchener Malerei der siebziger und achtziger Jahre, die Gegenseite der Malerei derer um Leibl und um Diez steigt hier wieder vor uns auf, erscheint wieder vor unseren Augen, die gern diese etwas schmerzhafte Begegnung vermieden hätten. Wo bei Stahl doch hohe malerische Kultur und Geschmack herrscht, wird hier die Kunst der Holländer, vor allem Bayerens in plumper Weise aufgegriffen und trivialisiert. Gewiß, unendlicher Fleiß und ehrliche Mühe steckt in all diesen Arbeiten. Aber das sind keine lebendigen Früchte und Blumen, man denkt eher an Glaskirschen, an künstliche Blumen und Früchte. Über das Figurale geht man lieber ganz mit Stillschweigen hinweg. Viel liebenswürdiger wirkt die stille Kunst des verstorbenen Landschaftsmalers Paul Weber auf uns ein. In seinem langen Leben hat er an vielen Orten viel geschaffen und tritt stets bescheiden hinter sein Werk zurück. Er war einer der ersten Vertreter der Paysage intime in Deutschland und hat seine Anhänglichkeit an die Grundsätze der Schule von Barbizon stets gewahrt. Weniger durchgehalten hat Franz Hoch. Auch das Andenken dieses vor dem Feind gefallenen Landschaftsmalers wird durch eine umfangreiche Ausstellung geehrt. Hoch hatte einen außerordentlich glücklichen Blick für das Motiv, aber die künstlerische Durchführung ist stilistisch nicht sehr persönlich und sehr ungleich in der Qualität. Das dekorative Empfinden, wie es die meisten Mitglieder der Künstlergruppe »Bayern« charakterisiert, ist auch in Hochs Arbeiten zu verspüren. Nicht selten denkt man an Entwürfe für große farbige Lithographien. Über die Ausstellung der Werke des verstorbenen Oskar Zwintscher brauche ich mich nicht

ausführlicher zu äußern, da in diesen Blättern bereits mein Berliner Kollege eine klärende Würdigung dieses von gewisser Seite überschätzten Malers gegeben hat. Das beste Stück dieser Kollektion ist eine entzückende kleine Landschaft, die aber in ihrer überaus duftigen, frischen malerischen Behandlung absolut uncharakteristisch für die Art dieses Pseudoholbein ist.

Die alte Garde des Glaspalastes schrumpft mehr und mehr zusammen. Grützner hat gar nichts ausgestellt, der alte Defregger einen matten Tiroler von der bekannten Marke.

Marr weiß wie immer bei aller Äußerlichkeit seiner Kunst sich durch sein ungewöhnliches Können in Respekt zu setzen. M. Rabes ist in seinen kleinen impressionistischen Stücken von großer Lebendigkeit, das größere Ballfest erscheint dagegen verunglückt und man möchte es in seiner Kitschigkeit gar nicht für ein Werk dieses Künstlers halten. Sehr frisch und eindrucksvoll ist Otto Dill in seinen breit hingesetzten Tierbildern. L. Otto geht als Stillebenmaler mit Geschick auf den Bahnen Schuchs weiter, ebenso Müller-Wischin, nur daß Otto der stärkere Kolorist ist. Unter der fast trostlosen Fülle von Mittelmäßigkeiten freut man sich, Bilder wie den »Markt« von Toni Elster oder Landschaften wie die von Bolgiano zu finden. Als ein talentierter Dillschüler lenkt R. Gönner die Aufmerksamkeit auf sich, A. Egersdoerfer erinnert lebhaft an Grieb in der Sezession. Die Bayerngruppe zeigt das gleiche Bild wie im Vorjahr. Die Luitpoldgruppe hat sich auch heuer ihre Frische zu wahren gewußt und wirkt am lebendigsten und fortschrittlichsten unter allen Gruppen der Künstlergenossenschaft. Freilich, bei genauerem Zusehen merkt man, daß vieles mehr scheint als es wirklich ist, und man macht vor allem wieder die alte Erfahrung, daß es mit dem Temperament allein noch nicht geschafft ist. Namentlich gilt das von den mit gutem malerischen Gelingen und auch dekorativ wirksam gestalteten Landschaften von Beer und Heider wie von den figuralen Arbeiten H. Moors. Heymann hat in seinen Zirkusbildern und Pferdestücken den Monticellicharakter teilweise abgestreift und scheint auf bestem Wege zu einem ganz persönlichen Stil. Die Hundebilder und Landschaften von A. Purtscher zeugen von großer Geschicklichkeit und Geschmack, man möchte aber doch wünschen, daß dieser offenkundig nicht zuletzt von Marquet und Manguin angeregte Künstler sich die Arbeit etwas schwerer machte, denn er hat von Haus aus sichtlich das Zeug, uns etwas mehr als solch liebenswürdige Geschmackskunst zu geben. Bei Schnakenberg scheint man diese Hoffnung aufgeben zu müssen. Es macht sich leider die oberflächliche Eleganz und Routine immer mehr bemerkbar, von einem tieferen künstlerischen Erfassen des Sujets ist keine Rede. H. Brüne gehört schon von jeher zu den Tüchtigsten der Gruppe. Bei ihm darf man ausnahmsweise einmal sagen, daß man seine zu große Zurückhaltung bedauert. Ausdruckskraft und feine malerische Kultur steckt in seinen Bildern. Der weibliche Akt ist freilich nicht ganz gelungen und das Problem noch nicht ganz gelöst, die beiden Männerköpfe dagegen sind ausgereifte Leistungen. G. J. Buchner ist dieses Jahr nicht ganz so glücklich wie im vorigen mit der großen römischen Landschaft. Aber man spürt aus der großen figuralen Komposition, daß der Künstler weiterkommen will, wenngleich diese Arbeit etwas verquält wirkt und die allzulange Beschäftigung mit dieser Leinwand dem Bild die Frische geraubt hat. Die Arbeiten von B. Steinmetz würden gewinnen, wenn sie etwas von dem allzu »Schmissigen« verlören. Die Landschaften E. Brachts machen wie immer gute Figur in dieser Gruppe.

Unter den Plastiken findet sich recht viel Tüchtiges, aber kaum etwas Hervorragendes. Vielleicht die reifste Leistung ist eine Damenbildnisbüste von Ludwig Dasio. *A. L. M.*

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

Von den bisher in diesem Jahre erschienenen ausländischen Kunstzeitschriften beginnen wir zunächst mit einer Übersicht über die englischen und holländischen Fachblätter und der belgischen »Onze Kunst«.

Gleich im Anfang der Januarlieferung des Burlington Magazine finden wir eine ausgezeichnete Abbildung nach einem männlichen Porträt von Gilbert Stuart aus der Sammlung von Sir Claude Phillipps. Mr. Hart hat diesem englischen Maler, der zu Ende des 18. Jahrhunderts arbeitete, eine Monographie gewidmet, wovon wir hier eine Besprechung von C. J. Holmes finden. Arthur D. Waley schreibt über eine chinesische Malerei, von der das British Museum eine Kopie besitzt. Das Gemälde rührt von Chang Tsetuan her und wurde auf Befehl von Hui-tsung, also gegen Ende der nördlichen Sung-Dynastie (960—1126 n. Chr.) gemacht; demnach kann es spätestens 1126 gemalt sein. Die Darstellung ist von außergewöhnlichem Interesse, weil sie uns den Fluß Pien zeigt mit der ehemaligen Hauptstadt Chinas, Pienstad oder Pienbrücke genannt. Sie wurde dann kurz nachher zerstört und lag dort, wo nun die Stadt K'ai-fang-Tu in Honan liegt. Das Gemälde war aus kaiserlichem Besitz gestohlen worden, ging dann durch verschiedene Hände, bis es in die Sammlung der Yen-Familie kam, und als diese Sammlung etwa um 1600 vom Kaiser gekauft wurde, schien es, daß das Bild wieder an den alten Platz zurückkommen würde. Beim Transport wurde es aber wiederum gestohlen und diesmal beschädigt. Der Sammler Hsiek K'un in Nan-t'ung-chou meint, daß er das beschädigte Original besitzt; dem British Museum gehört eine ausgezeichnete Kopie, und darnach sind die schönen Abbildungen gemacht, die diesem Aufsatze beiliegen.

Tancred Borenius liefert einige Beiträge zur Kunst Piazzettas. Er publiziert ein unveröffentlichtes Gemälde von ihm in der »17th Century Art Gallery«, ein großes Genrestück mit einer Schäferin an einem Felsen. Im Vordergrund steht ein halbnackter Junge mit einem Körbchen Erdbeeren in der Hand am Ufer eines Teiches, im Hindergrund zwei junge Männer. Das

zweite hier veröffentlichte Bild gehört Mr. Fry. Es war früher in der Sammlung des Marchese Chiercati in Vicenza und stellt das Opfer Abrahams dar. Der Verfasser zeigt an diesem Beispiel, wie gewissenhaft Piazzetta in seiner Arbeitsweise war und mit welcher Zähigkeit er dieselbe Komposition immer wieder verbessert. Von diesem Thema hat er nämlich vier oder fünf Bilder geschaffen. Die früheste Fassung befindet sich in Dresden (Nr. 569). Darauf folgt das Gemälde, das früher in der Sammlung Algarotti war. Das Bild von Mr. Fry ist dann noch später. Von dem Fryschen und dem Dresdener Bilde sind Reproduktionen beigefügt, sowie auch eine nach einem Stiche von Pietro Monaco nach dem Algarottischen Gemälde. In diesem Aufsatz wird auf den Einfluß von Jan Lys auf Piazzetta hingewiesen, der 1590 in Oldenburg geboren wurde; in Holland lernte er malen und ging nachher nach Italien.

Aus den unerschöpflichen Schätzen des englischen Königshauses hat Lionel Cust die Wandteppiche in Windsor Castle als Thema für einen Aufsatz gewählt (Januar- und Februar-Heft). Diese berühmten Gobelins, wovon sieben die Geschichte der Esther und sechs diejenige Medeas und Jasons erzählen, waren nicht, wie die Legende behauptet, ein Geschenk Ludwigs XIV., sondern sind in Paris gekauft, als 1820 George IV. König von England wurde und Windsor Castle zur Residenz wählte. Die Geschichte dieser Wandteppiche findet man bei Maurice Fénaille, »Etat général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins« (Paris 1903—09).

Von der Reihe von sieben Darstellungen der freien Künste, die Justus van Gent (früher hieß er Melozzo da Forli) für das Arbeitszimmer des Herzogs von Urbino gemalt hat, und wovon sich heute je zwei in der National Gallery und in Berlin befinden, hat Martin Conway noch eine erkannt: ein Gemälde in Windsor Castle, das uns Herzog Federigo mit seinem Sohne zeigt, die einen Vortrag anhören. Hinter den Hauptpersonen sitzen drei Männer. In dem einen, der an der rechten Seite des Bildes sitzt, hat der Verfasser denselben Mann erkannt, dessen Bildnis in der Galleria Carrara zu Bergamo hängt. Dieses Porträt, das abwechselnd dem Mabuse oder dem Meister der Ursula-Legende zugeschrieben wurde, dürfte also auch eine Arbeit des Justus van Gent sein. Nach Analogie dieses Bildes meint Conway, daß auch das männliche Porträt im Besitze von Mr. James Mann, das ebenfalls dem Meister der Ursula-Legende zugeschrieben wird, ins Oeuvre des Justus van Gent einzuziehen sei. Lionel Cust hat diesem interessanten Aufsatz noch eine Notiz beigefügt, worin er mitteilt, daß das Gemälde in Windsor $51^1/_2 \times 84$ inches groß ist. Es wurde in Italien entdeckt, wo es als Tischbrett benutzt war, und kam 1845 nach England. Auf der Wand, unten an der Decke des gemalten Arbeitszimmers liest man »Federicus Dux Urbini Montisse«, woraus hervorgeht, daß dieses Gemälde zu einer Reihe gehört, die an den Wänden eines Zimmers entlang lief.

»The National Gallery Bill«, die auch im Ausland großes Aufsehen erregt hat, wird hier von Roger Fry besprochen. Die »Trustees« dieser Sammlung wünschten das Recht zu erhalten, einige Gemälde von Turner zu verkaufen, um dadurch die nötigen Gelder für den Ankauf alter Gemälde von außerordentlicher Qualität, die noch im Besitze von Privatleuten sind, zu bekommen. Der Verfasser kritisiert das Verfahren der Trustees der National Gallery scharf, da sie nicht nur die große Frage, wie es möglich sei, die Meisterwerke in Privatbesitz dem englischen Volke zu erhalten, vorher nie beachtet, sondern sogar noch Schlimmeres getan haben, indem sie durch ihre Nachlässigkeit verdarben, was Leute mit Sinn für das allgemeine Interesse zustande zu bringen versucht hatten. Da den Trustees nun endlich die Augen aufgegangen sind, stimmt Fry diesem Plane zu, obwohl es ihm nicht erwünscht erscheint, daß der ganze Vorschlag in seiner heutigen Form angenommen werde. Will man den Trustees — so meint Fry — das Recht geben, etwas aus der ihnen anvertrauten Sammlung zu verkaufen, so muß man auch dem Direktor das Veto-Recht geben.

Auf der im vorigen Jahre im Burlington Fine Arts Club abgehaltenen Ausstellung von »British Heraldry« war ein Manuskript, das seiner Schönheit wegen große Bewunderung fand: die »Rous oder Warwick Roll«, die von dem bekannten Historiker John Rous (1411—1491) geschaffen war und die chronologische Geschichte der gräflichen Familie von Warwick enthält. Das Manuskript gehört der »Corporation of the Colleges of Arms«, die es 1786 für ihre Bibliothek angekauft hat. Durch ihre Erlaubnis war Archibald G. B. Russell imstande, im Burlington die ersten photographischen Abbildungen zu geben, die nach diesen schönen Federzeichnungen gemacht wurden.

Die Januar-Lieferung enthält auch noch eine Liste der Neuerwerbungen des Britischen Museums. Das Kupferstichkabinett erhielt vier Federzeichnungen von B. Thorwaldsen, drei Zeichnungen von Louis Raemakers, fünf aus der Serie der sehr seltenen Radierungen »Die Weisen von Griechenland« von de Gheyn d. J. und eine radierte Platte von M. Maris, weiter eine Lithographie von Grevéden nach dem Porträt der Herzogin von Berry von Lawrence, eine Lithographie von Fantin Latour und drei von Gustave Doré. Unter den neuerworbenen alten Holzschnitten befindet sich ein Blatt, das uns die Lanze des hl. Mauritius und andere Reliquien des heiligen römischen Reiches, früher in Nürnberg, heute in der Schatzkammer in Wien, zeigt. Die Abteilung für orientalische Kunst erwarb eine alte, sehr schöne Kopie nach einem Gemälde aus der Schule von Tosa, Szenen aus dem Leben des hl. Ippen, eine Kopie nach einer der berühmten zwölf Malereien von Yeni Högen, im Jahre 1297 gemacht, die im Tempel von Kiōtō bewahrt werden. Die interessanteste Neuerwerbung der griechisch-römischen Abteilung ist ein Relief, das uns Zeus Stratios, der in Labranda in Caria (Asia Minor) verehrt wurde, zeigt. Zeus steht zwischen einem Mann und einer Frau, die ihn anbeten und die der Inschrift nach Idrieus und Ada heißen und mit dem Bruder und der Schwester von Mausolus identisch sein müssen, die zusammen in Halicarnassus zwischen 351 und 344 v. Chr. herrschten. Das Relief wurde in Tegea in Griechenland gefunden und ist mög-

licherweise von einem Handwerker, der am Mausoleum gearbeitet hat, geschaffen. Mr. F. Whitcombe schenkte der Abteilung für Kunst des Mittelalters jene Reihe von Plaketten, die vor einigen Jahren im Ashmolean Museum in Oxford als Leihgabe ausgestellt war.

»The Western Front« ist der Titel eines Buches mit Zeichnungen von Muirhead Bone, wofür Gen. Sir Douglas Haig eine Einleitung geschrieben hat. Es erscheint in Lieferungen. Die originellen Zeichnungen werden erst in der Galerie Colnaghi and Obach ausgestellt und kommen später ins British Museum.

In der Februar - Nummer gibt Bernard Rackham eine kurze Übersicht über den Stand der Literatur über chinesische Fayencen, aus Anlaß des 1915 bei R. L. Hobson B. A. (Cassell) erschienenen Buches von Mr. Hobson über chinesische Fayence und Porzellankunst von den frühesten Zeiten bis heute.

M. Kelly gibt eine Fortsetzung seiner Aufsätze »Shakespearian dress notes«. Im Burlington Fine Arts Club hatte eine Ausstellung von Gemälden von Alexander Cozens, hauptsächlich aus der Sammlung des verstorbenen Herbert Horne, stattgefunden. Archibald G. B. Russell schreibt über das Leben und die Werke dieses interessanten Meisters, der um 1698 in Petersburg als unehelicher Sohn Zar Peters von Rußland und der Tochter eines Engländers, Cozens, geboren wurde. Von seiner Jugend ist nichts bekannt. Zuerst hört man von ihm, als er er als junger Mann in Italien reist und zeichnet. Dort lernte er die Arbeiten von Claude Lorrain und Poussin kennen. 1746 kam er nach England, wo er sein weiteres Leben (er starb um 1786) verbrachte. Durch seinen Sohn . . . Cozens übertrug er die Traditionen Lorrains und Poussins auf Girtin und Turner.

In der »17th Century Gallery« hat Tancred Borenius ein Bild gesehen, eine Madonna mit dem Kinde, das große Übereinstimmung mit der »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten« zeigt, die zum Geschenk Andersons an das Ashmolean Museum in Oxford gehört und worüber Borenius im 25. Band des Burlingtons (S. 325) geschrieben hat. Wer der Urheber dieses Bildes ist, hat der Verfasser noch nicht herausfinden können, er sucht ihn unter den Meistern der Veneto - Lombardischen eklektischen Schule. Der merkwürdigste Meister dieser Richtung ist wohl Andrea Solario. Borenius fügt zu dessen Oeuvre noch zwei Werke hinzu. Das erste ist ein kleines »Ecce homo«, früher in der Cholmondeley Sammlung in Condover Hall, das am 20. März 1914 bei Christie verkauft wurde. (Nr. 137 des Kataloges der Gemälde-Versteigerung von Mr. F. G. Arthur in Glasgow.) Ist dies eine frühe Arbeit Solarios, so gehört das zweite neuentdeckte Bild, eine Madonna mit Kind aus der Sammlung Dr. Cookes von Christ Church in Oxford, seiner späteren Schaffenszeit an. Borenius publiziert hier auch noch eine Zeichnung von Gaudenzio Ferrari aus der Sammlung Henry Oppenheimers.

Edith E. Coulson James glaubt das Selbstbildnis des Francesco Francia, früher in der Sammlung Boschi in Bologna, wiedergefunden zu haben. In der Biblioteca communale in Bologna fand sie eine Notiz von Gaetano Giordini, der 1822—1889 Konservator der Ponteficia Pinacoteca in Bologna gewesen ist, worin dieser von einem Selbstbildnis von Francesco Francia in der Casa Boschi und einem Stich darnach von Carlo Faucci spricht. Fräulein James ging daraufhin zu der noch in Bologna wohnenden Marchesa Boschi, die ihr den Stich des Carlo Faucci nach dem Bildnis zeigte; die Gemälde der Familie seien schon 1858 verkauft und von einem Herrn Vito Enei bezahlt worden, von dem Miss James keine Spur hat finden können. Sie erkannte dann aber das Porträt wieder in der Abbildung, die dem Aufsatz Mr. Herbert Cooks über Baldassare d'Este (in der Juni-Nummer des Burlingtons von 1915) beigegeben ist. Das Gemälde war 1881 in der Winter-Ausstellung im Burlington House und gehörte damals Sir William Abdy (Nr. 192 des Katalogs dieser Ausstellung). Es wurde im Katalog Francesco Francia zugeschrieben und der Dargestellte für einen Maler gehalten. Herbert Cook meinte, es sei Baldassare d'Este. Als die Sammlung Abdy 1911 bei Christie unter den Hammer kam, wurde bei dieser Gelegenheit die Urheberschaft Francias angezweifelt. Miss James hat nicht herausfinden können, wer der jetzige Besitzer des Porträts ist, das ihrer Meinung nach mit jenem Bologneser Selbstbildnis des Francia identisch ist. Der Herausgeber des Burlingtons hat diesem Aufsatz dann noch eine Notiz beigefügt, in welcher er sein Erstaunen darüber ausdrückt, daß ein in Bologna so bekanntes Bild dort als verloren gewähnt wurde, während es schon 23 Jahre nach seinem Verschwinden aus dieser Stadt öffentlich im Burlington House ausgestellt war. Eigentümlich ist auch, daß, obwohl die Kenner zweifeln, wer der Urheber dieses Bildes ist, keiner es dem Francia zugeschrieben hat und es sogar für unsicher galt, ob es überhaupt ein Werk des 16. Jahrhunderts sei.

Das Burlington Magazine veröffentlicht auch eine Liste der Gemälde aus der Sammlung Sir Hugh Lanes, die an die National Gallery gekommen sind, darunter Werke von Corot, Courbet, Daubigny, Degas, Diaz, Fantin Latour, Fromentin, Mancini, Manet, Maris, Monet, Renoir und Rousseau.

Auf dem Umschlag der Januar-Lieferung des »Connoisseur« sehen wir eine farbige Abbildung des »Leslie Boy« von Sir Henry Raeburn, der zur Sammlung Lord Glenconners gehört. Der Gewohnheit des Connoisseurs gemäß enthält diese Zeitschrift immer mehrere große Abbildungen, denen keine Aufsätze beigefügt sind. In dieser Nummer finden wir außer dem »Leslie Boy« noch farbige Abbildungen eines Stiches von J. Young nach dem Porträt Mr. Gwyns von John Hoppner, ferner von drei Uhren und einer Schüssel von altem Chelsea Porzellan aus der Sammlung Ward Usher und Schwarz-Weiß-Reproduktionen nach dem Porträt einer jungen Frau von J. M. Nattier im Louvre und dem Bildnis der Anna Spiering von Gerrit Dou (Bleistiftzeichnung) in der Sammlung Mr. Francis Wellesleys.

Mrs. Willougby Hodgson schreibt über Figuren in Fayence und Porzellan, die Shakespeare oder die Hauptpersonen seiner Theaterstücke darstellen.

Über Leben und Werke von Jacques Laurent Agasse, der im Anfang des 16. Jahrhunderts arbeitete, schreibt C. F. Hardy. Hübsche Abbildungen sind dem Aufsatz beigegeben. Maberly Phillips sucht Interesse für die kleinen Objekte der »Georgian«-Zeit, also von 1740—1830, zu erwecken, die auf den Toilettentischen der Damen zu finden waren und meint, daß das Publikum sehr viel Freude daran haben würde, wenn einmal ein Museum eine Sammlung all dieser niedlichen Kleinigkeiten anlegte. Aus der Davenham-Sammlung hat Selwyn Brinton M. A. einige illustrierte früh-italienische Inkunabeln zur Beschreibung ausgewählt. Es sind meist florentinische Bücher des 15. und 16. Jahrhunderts. *V.*

(Weitere Berichte folgen)

NEKROLOGE

Gustav Körte. Im Alter von 65 Jahren ist der treffliche Göttinger Archäologe Gustav Körte gestorben (geb. zu Berlin 8. Februar 1852), ein Gelehrter, der in seiner Lehr- und Publikationstätigkeit alle guten Eigenschaften der deutschen Wissenschaft vereinigte: Gewissenhaftigkeit und reiches Wissen waren bei ihm gepaart, er war ein ausgezeichneter Lehrer und publizierte nur sichere Resultate. Gustav Körte, ein Schüler Heinrich Brunns, hatte sich 1880 in Göttingen habilitiert, war dann bis 1905 in Rostock tätig gewesen, von wo er an das Deutsche Archäologische Institut nach Rom nach Petersens Abgang berufen wurde. Eine ziemlich schwierige Stellung hatte ihn dort erwartet, und er war wohl recht froh, als er 1907 für das Ordinariat für klassische Archäologie nach Göttingen ausersehen wurde. Als Lehrer hat er solche hervorragende Schüler wie den in diesem Kriege gefallenen jungen Matthies erzogen. Was Gustav Körte als Ausgräber geleistet hat, schildert Adolph Michaelis in »Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen« (Leipzig, E. A. Seemann, 1908) mit folgenden Worten: »Im Jahre 1900 haben die Brüder Gustav und Alfred Körte auf Kosten Friedrich Alfred Krupps die Metropole der alten Hauptstadt Phrygiens, Gordion, des Schauplatzes von Alexander des Großen populärster Tat, zum Ziel genommen und fünf ihrer Hügelgräber ausgegraben; auf den größten Hügel, vermutlich das Grab des Königs Midas (um 700), mußte verzichtet werden. Jene Hügel umspannen etwa $1^1/_2$ Jahrhunderte (rund 700 bis 550) und gewähren einen belehrenden Einblick in die niedrige Kulturstufe des phrygischen Bauern- und Hirtenvolkes, zu dessen beliebtesten Lebensmittteln Bier und Butter gehörten, dessen einzig nachweisbare Kunstübung in der Töpferei bestand. Auch von dem ziemlich bescheidenen Tempel, in dem einst Alexander den Knoten der Wagenstränge zerhieb, haben sich Überbleibsel der Tonbekleidung der Fassade gefunden. Diese sind in doppelter Weise wichtig, indem sie einmal Alfred Körtes früher gegebenen Nachweis, daß die ähnlich gestalteten und verzierten Felsfassaden Phrygiens nicht Gräber sondern Heiligtümer seien, zu bestätigen scheinen und ferner die zuerst von Ramsay gegebene Zurückführung dieser geometrischen Verzierungen auf ursprünglichen Kachelbelag tatsächlich als richtig erweisen.« Alexander der Große hat auch in Italien Gustav Körte beschäftigt, wo er u. a. eingehende Studien über das berühmte Alexanderschlachtmosaik gemacht hat. Eine Jugendarbeit Körtes über böotische Skulptur ist heute noch ein brauchbarer Katalog. Körtes eigentliche Spezialität waren aber die etruskischen Altertümer; so wurde er auch als der Würdigste befunden, die von seinem Lehrer Heinrich Brunn begonnenen »Rilievi delle urne etrusche« fortzusetzen und er hat in der großen wissenschaftlichen Publikation Paul Arndts über die Glyptothek Ny Carlsberg in Kopenhagen den Abschnitt über die etruskischen Altertümer verfaßt. Auch bei der Fortsetzung der von Gerhard begonnenen Serienpublikation der etruskischen Spiegel war Körte Mitarbeiter. Der feinsinnige Gelehrte, eine durch und durch versöhnliche Natur, war jeder heftigen Polemik abhold, wie sie unter Archäologen aller Länder ja nicht zu den Seltenheiten gehört. Er stand ausgezeichnet mit den Berliner führenden Geistern im Gebiet der Archäologie und blieb dennoch Furtwängler, mit dem er verschiedene Arbeiten gemeinschaftlich veröffentlicht hat, nahe. Der Tod Körtes läßt eine bedeutende Lücke im Lehrkörper der Göttinger Fakultät wie in der klassischen Altertums-Wissenschaft überhaupt entstehen. *Max Maas.*

Wilhelm Gumprecht ist vor wenigen Tagen in Berlin gestorben, 83 Jahre alt, ein Sammler, der in vornehmer Genügsamkeit seiner kühlen Passion lebte, die ihm Weib und Kind und Beruf ersetzte. Der zierliche Herr zeigte seine Schätze mit einer höflichen Bescheidenheit, die auf die Jüngeren fast wie Ironie wirkte, und unter der sich viel Unabhängigkeitssinn verbarg. In vergangenen Tagen konnte Gumprecht gute holländische Gemälde, deutsche Holzbildwerke und Porzellanfiguren erwerben. Das Glanzstück in seinem Nachlaß ist ein ausgezeichnetes Männerporträt von Frans Hals, das er vor langer Zeit dem glücklichen Griff und der freundschaftlichen Gesinnung Bodes verdankte.

Vermutlich werden die Kunstsachen auf den Markt kommen und mehr Lärm machen, als der stille Sammler je zu Lebzeiten verursacht hat. *M. J. F.*

Ernst Bischoff-Culm, der Berliner Maler, ist im Alter von 47 Jahren auf dem westlichen Kriegsschauplatz gefallen. Er war Mitglied der Berliner Sezession und gehörte zu der Gruppe der Hübner, Breyer, von Kardorf, die vor 15 Jahren die hoffnungsfreudige und entwicklungsstarke junge Generation bildeten. Seine Bilder, die auf starke farbige Wirkung und geschlossene Form gestellt waren, fanden stets das regste Interesse.

In Grötzingen starb im Alter von 58 Jahren der Landschafts- und Stillebenmaler Professor **Gustav Kampmann.** Geboren in Boppard 1859, absolvierte er die Karlsruher Kunstschule unter Schönleber und Baisch und lebte nach kurzem Verweilen in München in der Karlsruher Künstlerkolonie Grötzingen. Er war einer der bekanntesten, typischen Vertreter der modernen Karlsruher Landschaftsschule, als einer der Gründer und Führer des dortigen »Künstlerbundes« wie auch als Radierer und Buchschmuckkünstler weithin geschätzt und bekannt, besonders aber durch seine meisterhaften, stimmungsvollen farbigen Landschaftssteindrucke, in denen er seine ganze intime, poetische und großzügige Flächenkunst restlos entfalten konnte.

Baron Emerich v. Szalay. Am 24. Juli starb in Gainfarn bei Vöslau Baron Szalay, welcher über zwei Jahrzehnte lang Direktor des Ungarischen Nationalmuseums in Budapest war. Geboren wurde er 1846 in Wien als der Sohn des bekannten Geschichtsforschers August v. Szalay und trat 1869 in das Ungarische Kultusministerium ein, wo er von 1883 bis 1894 Leiter der künstlerischen und philanthropischen Angelegenheiten war und eine reiche Tätigkeit entfaltete. In diesem Jahre wurde er Direktor des Nationalmuseums und ging 1916 in Pension. Während seiner Musealtätigkeithat hat er sich hervorragende Verdienste erworben und wurde hierfür 1912 in den erblichen Freiherrn-

stand erhoben. Er war auch schriftstellerisch tätig gewesen. Seine Arbeiten, die kunsthistorische und kulturelle Themata behandeln, sind zum Teil auch in fremden Sprachen erschienen. Seine Gattin, die Tochter des gewesenen Kultusministers August v. Trefort, ist ihm bereits 1891 im Tode vorausgegangen.

PERSONALIEN

Hans Thoma und **Max Klinger** sind zu Rittern des Ordens Pour le mérite ernannt worden. Diese offizielle Ehrung der beiden Meister ist eine sehr erfreuliche Nachricht.

Professor **Lovis Corinth**, der durch einen Auftrag seiner Vaterstadt Tapiau für längere Zeit von Berlin abwesend war, ist wieder hier eingetroffen und hat, da Professor Franz Metzner vom Vorsitz zurückgetreten ist, auf Grund des Beschlusses der Generalversammlung vom 13. August den Vorsitz in der Berliner Sezession wieder übernommen.

Der Berliner Bildhauer **Hans Weddo von Glümer** vollendete am 18. August sein 50. Lebensjahr. Von seiner Hand stammen zahlreiche Denkmäler und Büsten bedeutender Persönlichkeiten, u. a. das Karl Löwe-Denkmal (Stettin), ein Standbild Friedrichs des Großen im Oderbruch und mehrere Kaiserdenkmäler.

DENKMALPFLEGE

13. Tag für Denkmalpflege in Augsburg. Der geschäftsführende Ausschuß des Tages für Denkmalpflege macht darauf aufmerksam, daß für die bevorstehende diesjährige Tagung in Augsburg am 20. und 21. September wegen der Zeitumstände eine rechtzeitige Anmeldung beim dortigen Ortsausschuß (Oberbaurat Holzer, Stadtbauamt) dringend erforderlich ist. Die Teilnahme an der Tagung ist frei und an keine Einladung geknüpft. Vorgesehen sind folgende Vorträge: Vorsitzender Geh. Hofrat Professor Dr. A. v. Oechelhäuser (Karlsruhe): Bericht über die Kriegstagung für Denkmalpflege in Brüssel 1915; Geh. Regierungsrat Dr. P. Clemen (Bonn): Denkmalpflege und Heimatschutz auf dem westlichen und östlichen Kriegsschauplatze; Generalkonservator Dr. Hager (München): Restaurierung barocker Kirchenausstattungen; Konservator Alois Müller (München): Erhaltung alter Fassadenmalereien; Geh. Baurat Dr.-Ing. Stübben (Berlin): Das preußische Wohnungsgesetz; Konservator Prof. Dr. R. Haupt (Preetz): Das neue dänische Gesetz über den Schutz nichtkirchlicher Altertümer; Ministerialrat v. Reuter (München): Der Umbau der Augustinerkirche in München.

Die **Fresken Prells im Berliner Architektenhaus.** Da das Architektenhaus an die Militärverwaltung verkauft worden ist, so sollen die großen Wandbilder von Hermann Prell abgelöst und in dem Festsaal des zukünftigen Hauses wieder angebracht werden. Wegen der Festigkeit des Putzmaterials werden sich keine technischen Schwierigkeiten ergeben. Die Landeskunst-Kommission hat einen Beitrag für Wiederherstellung und Reinigung der Fresken gewährt.

FUNDE

Eine **Ahnengalerie der sächsischen Kurfürsten.** In einem Saale der Wartburg hat man dicht unter der Decke, in die Wandvertäfelung eingelassen, eine Bilderreihe entdeckt, die eine Wiederholung der von L. Cranach d. J. gemalten Ahnengalerie sein soll. Letztere ist bei dem Brande des Schlosses Augustusburg bei Chemnitz im siebenjährigen Krieg zugrunde gegangen. Nach den Untersuchungen des Konservators Professor Georg Voß soll der Zustand der Kopien für eine Wiederherstellung sehr günstig sein, so daß wir das getreue Bild einer jener berühmten sächsischen Stammstuben erhalten werden.

Ein **Hohenzollernbildnis** von **L. Cranach d. Ä.** In der Sammlung des Oberburghauptmanns von Cranach auf der Wartburg ist ein Bildnis aufgefunden worden, das nach den Mitteilungen von Professor Voß (Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins) den Markgrafen Johann von Brandenburg-Ansbach darstellt und eine völlig eigenhändige Arbeit des älteren Cranachs sein soll. Das Bildnis ist wahrscheinlich im Jahre 1520 gemalt, wo der Markgraf an der Kaiserkrönung Karls V. in Aachen teilnahm, während er sich später wieder nach Spanien zurückzog.

ARCHÄOLOGISCHES

Archäologische Preisaufgabe in Spanien. Ein Preis von 20000 Pesetas wird von dem Ayuntamiento Constitucional in Barcelona aus dem Legat Francesco Martorelli y Pena ausgeschrieben. Am 23. April 1922 wird dieser Preis der besten Arbeit zugesprochen werden, die in völlig originaler Weise die spanische Archäologie oder einen wesentlichen Teil derselben zur Darstellung bringt. Die Arbeiten können in lateinischer, spanischer, katalonischer, italienischer oder französischer Sprache abgefaßt sein. Der Wettbewerb steht den Gelehrten der ganzen Welt offen. Die sonstigen näheren Bedingungen desselben kann man aus einer Drucksache ersehen, die von jeder spanischen Botschaft oder Gesandtschaft gern vermittelt wird.

AUSSTELLUNGEN

Hannover. Der siebzigste Geburtstag **Max Liebermanns** wurde vom **Kestner-Museum** mit einer kleinen aber gewählten Ausstellung Liebermannscher Graphik gefeiert, die — im Kupferstichsaal harmonisch angeordnet — einen tiefen Einblick in das graphische Schaffen des Künstlers eröffnete. Die zahlreichen Radierungen und Lithographien, die zum größten Teil aus dem Besitz eines hannoverschen Sammlers, zum kleineren aus den Beständen des Kestner-Museums stammen, geben zusammen mit einer Reihe schöner Handzeichnungen einen interessanten Ausschnitt aus dem Lebenswerk des großen Siebzigjährigen.

Die Kestner-Gesellschaft brachte in ihrer achten Sonderausstellung eine Übersicht über das Schaffen von **Professors E. R. Weiß.** Die zahlreichen Gemälde aus allen bedeutenden Arbeitsjahren des Malers spiegelten die Persönlichkeit eines kultivierten Farbenkünstlers wieder, der begeistert das Erbe der französischen Impressionisten übernommen hat. In den Landschaften wie »Forte dei marmi« und »Lichtenthaler Allee« wurde die Nähe Sisleys fühlbar, im »Schlafenden Mädchen« erkannte man den Einfluß Renoirs, aus dem »Stilleben auf blauem Tuch« sprach des Künstlers Liebe zu Cézanne. In zahlreichen anderen Werken, z. B. in dem Studienkopf der »Athene« und dem Bildnis »R. S. sitzend«, wurde der starke Trübnersche Einschlag deutlich. Am glücklichsten wirkte sich das sympathische, lebensbejahende Temperament des Künstlers in den farbenfreudigen leuchtenden Blumenstilleben wie dem »Italienischen Blumenstrauß«, den »Tulpen vor grünem Vorhang« und den »Begonien« aus. Von dem Bemühen, aus dem Bezirk des Impressionismus in das Gebiet der neuen Kunst zu gelangen, legten Bilder wie die »Pferde im Gewittersturm« und »Der Angeschwemmte« Zeugnis ab. Die beste Lösung gelang in dem »Trauernden«, einem Gemälde, das in der Zurückhaltung und Einfachheit der Farbe, in der architektonischen Geschlossenheit der Komposition und im Ausdruck der Geste das Streben nach monumentaler Gestaltung deutlich machte. *P. E. Küppers.*

LITERATUR

Gabriel von Térey, *Die Gemälde-Galerie des Museums für bildende Künste in Budapest.* Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen aller Gemälde. 1. Abteilung: Byzantinische, italienische, spanische, portugiesische und französische Meister (372 Abbildungen). Verlag Julius Bard, Berlin 1916. Preis geb. 35 M.

Der nunmehr vorliegende Katalog der Budapester Gemäldegalerie (Abteilung der romanischen Schulen) war bereits fertig gedruckt, als der Weltkrieg entbrannte; er erscheint daher mit einer längeren Verzögerung und konnte demgemäß die neuesten Forschungsergebnisse sowie die seither erworbenen oder aus dem Vorrat hervorgezogenen Gemälde nicht mit berücksichtigen. Von dieser unbedeutenden Lücke abgesehen, bietet der mit sorgfältigster Kritik bearbeitete und in jeder Hinsicht mustergültige Katalog dem Fachmann wie dem Sammler und Kunstfreund ein äußerst wertvolles und reichhaltiges Studienmaterial. Die Budapester Nationalgalerie ist nach dem Vorgang des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums die erste große festländische Sammlung, die das Katalogprinzip der Vollständigkeit auch bei den Abbildungen durchführt. Welche Ansprüche ein derartiger Katalog in drucktechnischer Hinsicht stellt, wenn für den Benutzer die Farbenbeschreibung und die sonstigen Angaben über das einzelne Bild bequem vergleichbar neben der Reproduktion stehen sollen, ist unschwer einzusehen. Der auf diesem Gebiet bereits praktisch bewanderte Berliner Verleger Julius Bard ward bei der Bewältigung der dornenreichen Aufgabe von der Budapester Druckerei Victor Hornyánszky erfolgreich unterstützt.

Die Gesichtspunkte, nach denen der Katalog in wissenschaftlicher Beziehung bearbeitet wurde, entsprechen im allgemeinen dem zweibändigen illustrierten Werke des Kaiser-Friedrich-Museums. Der Text gibt jeweils eine kurze Biographie des Künstlers, den Gegenstand, die Beschreibung der Farben, sodann Technik, Material, Größenverhältnisse, Provenienz und Verzeichnis der Reproduktionen der Gemälde, endlich in gewissenhafter Zusammenstellung die stilkritischen Urteile hervorragender Fachleute. Daß bei den Angaben über die Provenienz da, wo die Nachprüfung noch möglich war, auch der Ankaufspreis angegeben und daß ferner der Erhaltungszustand mit berücksichtigt wurde, sei mit besonderer Dankbarkeit hervorgehoben. In letzterer Beziehung hat sich neben Dr. von Térey auch der Bilderrestaurator des Museums Joseph K. Beer verdient gemacht. Dr. Simon Meller, in Deutschland durch seine Michelangelo-Studien wohl bekannt, schickte dem Bande eine Geschichte der ehemals fürstlich Esterházyschen Galerie voraus, die man mit Interesse und unter lebhafter Würdigung der zielbewußten Förderung der jetzigen Nationalgalerie besonders unter ihrem ehemaligen Leiter Pulßky und dem gegenwärtigen Direktor lesen wird.

Charakter und Eigenart der Budapester Gemäldesammlung sind bekannt. Es ist weniger die Häufung großer Namen und weltberühmter Meisterwerke, worin die Bedeutung der Galerie besteht, als die Vielseitigkeit ihrer Ausgestaltung, die große in ihr vereinigte Zahl qualitätvoller oder kunsthistorisch bemerkenswerter Stücke aus nahezu allen wichtigen Schulen und Epochen. Der vorliegende Katalog der romanischen Schulen bietet daher sowohl dem Kenner der früheren, späteren und spätesten italienischen Malerei wie dem Liebhaber der spanischen und französischen Kunst ein weites Feld. Neben charakteristischen Werken wissenschaftlich wohlrubrizierter Künstler wird er vieles noch Problematische und Umstrittene finden, das zu neuen Studien und Bestimmungen reizt. Einige stilkritische Bemerkungen, die sich dem Unterzeichneten bei genauerem Studium einzelner Abteilungen ergaben, seien im folgenden kurz zusammengestellt; vielleicht vermögen sie in einzelnen Fällen bei dem geplanten Nachtrag oder bei einer Neuauflage des Kataloges brauchbare Hinweise zu bieten. Unter den Werken der italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts: S. 204 ff. »Albani«, Faun und Nymphe: wohl ein römischer Meister des späteren 17. Jahrhunderts. »Domenichino«, David, »Guercino«, hl. Familie und hl. Petrus: sämtlich von schwächerer Hand; das letztere Bild dem späteren Seicento angehörig. Bei der hl. Familie dürfte Mündlers Meinung (gute Kopie nach Guercino) zutreffen. Dagegen möchte bei Nr. 201 (Ruhe auf der Flucht) der Name Guercinos dem seines Nachahmers Gennari vorzuziehen sein. S. 223 »Romanelli«, Marquise de Montespan: weder R. noch ein anderer Italiener, sondern ein französischer Meister. S. 230—31 »Paolo de Matteis«, Benediktinerlegenden: die alte Benennung auf Solimena verdient vor der jetzigen den Vorzug.

In der Abteilung »Italienische Schulen des 15. Jahrhunderts« dürfte die von Berenson und Borenius dem Basaiti zugeeignete »Hl. Katharina von Alexandrien« (S. 92) noch nicht ihre definitive Stelle gefunden haben; ich halte das höchst eigenartige und reizvolle, aber durchaus nicht dem Charakter der Venezianer gegen 1500 entsprechende Bild für das Werk eines um 1510—20 tätigen Künstlers der Schule von Avignon. Der »Pontormo« (hl. Familie auf S. 116—17) kann weder mit Mündler der späten Zeit dieses Meisters gegeben noch mit Löser für eine Kopie erklärt werden. Vielmehr handelt es sich um das Werk eines Florentiners oder Südtoskaners um 1550—60. Das keinem bestimmten Meister zugeschriebene Männerbildnis auf S. 198—99, das von Venturi für Giorgione, von anderen für Pontormo, Girolamo da Carpi und Pacchia gehalten wurde, steht jedenfalls dem Rosso fiorentino bedeutend näher als allen genannten Meistern.

Auf die Bilder spanischer und französischer Schule sowie auf die italienischen Primitiven wird zweifellos von anderen Spezialforschern noch näher eingegangen werden. Es muß bei dieser kurzen Anzeige genügen, auf die Bedeutung und den hohen wissenschaftlichen Wert der neuen Arbeit Dr. von Téreys hingewiesen zu haben; — ob, wie zu hoffen wäre, dieser zukunftsvolle neue Katalogtyp auch seitens anderer Galerien baldige Nachfolge finden wird, hängt ja unter den gegenwärtigen Verhältnissen von dem guten Willen der Direktoren und der Unternehmungslust der Verleger erst an allerletzter Stelle ab. *Hermann Voss.*

VERMISCHTES

Der Konservator der Kunstdenkmäler Thüringens, Professor Dr. **Georg Voß** in Berlin, gibt im Auftrag der thüringischen Regierungen als Abschluß der Inventarisation der Kunstdenkmäler der thüringischen Staaten ein Wartburgwerk heraus.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 42. 14. September 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer

DRESDNER KUNSTAUSSTELLUNG

Die Künstlervereinigung Dresden hat ihrer wohlgelungenen Sommerausstellung von Ölgemälden und plastischen Werken unmittelbar eine nicht minder gelungene Ausstellung von graphischen Arbeiten, Aquarellen und Pastellbildern folgen lassen, ein nicht geringes Zeugnis ihrer Tatkraft und ihres Lebenswillens. Die Ausstellung umfaßt 590 Bilder der verschiedensten Arten, darunter eine Sonderabteilung von Käthe Kollwitz mit 85 Blättern, sowie kleinere Ausstellungen in eigenen Räumen von Otto Hettner und Richard Dreher. Dazu kommt die von Leipzig übernommene Sonderausstellung Der junge Klinger mit 63 Werken, die in der Hauptsache den Herren Dr. G. Hirzel und Gustav Kirstein in Leipzig gehören und von diesen sowie anderen Verehrern Klingers, wie Max Lehrs, in dankenswerter Weise hergeliehen worden sind. Sehen wir weiter, daß auch der verstorbene Franz Marc mit 35 Blättern vertreten ist, daß auch Zeichnungen von Leibl und Kaspar David Friedrich sowie Aquarelle von Hans Thoma vorhanden sind, so ergibt sich im Verein mit den Werken der Mitglieder und Gäste der Künstlervereinigung Dresden eine ungemein reizvolle Mannigfaltigkeit der künstlerischen Persönlichkeiten und Leistungen, ohne daß die Einheitlichkeit der Ausstellung darunter litte. Nicht zum geringsten Teil rührt der angenehme Gesamteindruck der Ausstellung von ihrer geschmackvollen Anordnung her, die von jeher die Dresdner Ausstellungen ausgezeichnet hat. Die Eingangshalle zieren eine Anzahl Gipsgüsse von Werken der französischen Schule des 12. bis 14. Jahrhunderts aus den Kathedralen zu Amiens, Beauvais und Chartres, die in der Geradheit der Auffassung wie in der schlichten Kraft der Empfindung den Bestrebungen mancher unserer jungen Bildhauer merkwürdig nahe stehen. Sie entstammen der Dresdner Skulpturensammlung.

Mehr noch als die Gemäldeausstellung zeigt diese graphische Schau das Vorherrschen des Expressionismus, die Nötigung für den Beschauer, auf Ausdruck und Stimmung, ornamentale und dekorative Auswirkung auch lebendiger Formen, Stilisierung bis zur Unkenntlichkeit der zugrunde liegenden Motive, Verlebendigung und Rhythmisierung der Linien einzugehen, wenn er den richtigen Genuß der Werke haben will. Scharfes Sehen, einläßlich durchgeführte Zeichnung trifft man nur ganz vereinzelt; Vereinfachung, Wirkung nur durch die Form und mit dem geringsten Aufwand von Mitteln sind Ziel und Streben der meisten. Bei Skizzen, flüchtigen Notizen von Natureindrücken und Einfällen ist dieses Vorgehen als künstlerisch selbstverständlich zu werten, bei anspruchsvolleren Arbeiten wird man nicht immer von der inneren Notwendigkeit überzeugt; doch wird man der aufstrebenden Jugend leicht den noch ungeklärten Drang nach Neuem, Eigenem nachfühlen.

An der Spitze der Dresdner Künstler stehen, wie in den vorigen Ausstellungen, Robert Sterl und Otto Gußmann. Sterls Zeichnungen von Steinbrechern, Lastträgern und Schiffsziehern zeigen seine unübertreffliche Kunst, die Bewegungen hebender, wuchtender, zuschlagender, ziehender, kurz mit aller Kraft körperlich arbeitender Männer auf das überzeugendste festzuhalten; seine Aquarelle von der Wolga, aus Kasan und Moskau geben farbige Eindrücke bei sicherer lockerer Formgebung eindringlich wieder. Von Gußmann sehen wir u. a. in Zeichnungen ein sprechendes Selbstbildnis und eine Reihe Landschaften stark vereinfacht und in knappster Weise auf das Wesentliche und Wirksame zurückgeführt; dazu die wohlabgewogene Komposition Christus zwischen Kriegern, Entwurf zu einem Wandgemälde für Ehingen. Paul Rößlers farbige Kompositionen nackter Menschenpaare mit biblischem Hintergrund zeigen den monumentalen Zug des für die große Fläche schaffenden Künstlers; sein Gedenkblatt der Stadt Dresden zeigt eine Dresda mit zwei Kindern, neben ihr einerseits das Alter die Jugend im Ackerbau unterweisend, anderseits mit dem Schwert umgürtend: das Ganze ist rein auf das Figürliche beschränkt, groß und mit wuchtigem Ernst gesehen. In eben diesem Saale sehen wir eine Zeichnung von Kaspar David Friedrich — Strand auf Rügen — in feierlich ernster Stimmung, daneben einen trefflichen Leibl: Halbfigur eines Mädchens in der Stube, flandrische Skizzen von Waldemar Rösler †, dann von Graf Leopold v. Kalckreuth zwei ansprechende Bilder: Bauernhof und Pflügender Bauer (Aquarell), von Otto Lange einen blutigen Christuskopf mit der Dornenkrone sowie eine Madonna in mandorlaartiger Umrahmung, beides farbige Holzschnitte, die Ausdruckskraft mit ornamentaler Wirkung zu vereinigen suchen.

Ein kleinerer Raum ist Richard Dreher überlassen, der hier in gegen fünfzig Zeichnungen und Holzschnitten sein vielseitiges Können und Suchen bezeugt. Die stark vereinfachten Landschaften — Felder mit einem einsamen Haus, zuweilen mit bergigem Hintergrund — sind zum Teil ähnlich wie bei van Gogh durch die Linienführung eigenartig belebt; die noch strenger stilisierten Holzschnitte wirken durch den starken, wohlausgeglichenen Gegensatz zwischen tiefem Schwarz und dem stehengelassenen Papierton. Den entsprechenden kleinen Raum auf der anderen Seite haben Curt Hermann, Ludwig von Hofmann und Ernst Richard Dietze inne. Her-

mann bewältigt seine landschaftlichen Eindrücke reinweg durch geschickt hingesetzte Farbflecken in sonnigheller Wirkung. Von Ludwig von Hofmann sehen wir allerlei Skizzen und Entwürfe: Im Tanzschritt, Lastträger, Die Schalmei u. a., die des Künstlers feinen Sinn für Rhythmus, Linienfluß, geschmackvolle Farbengebung und dekorative Wirkung in phantasievollen Erfindungen und Eindrücken bekunden: hier waltet apollinisches Kunstgefühl in beruhigter Harmonie. Ernst Richard Dietze — als Soldat in Mazedonien — hat die starken farbigen Eindrücke und die landschaftlichen Stimmungen, die dort seinem Auge begegneten in vortrefflichen Aquarellen festgehalten: Markt, Kaisers Geburtstag in Mazedonien einerseits, Wardartal und Morawatal anderseits sind gute Beispiele seiner im Kriege neu befruchteten Kunst.

Der große südliche Ecksaal ist ganz Käthe Kollwitz gewidmet: in 75 Zeichnungen und Radierungen erhält man einen weiten Überblick über das wuchtige Schaffen der Berliner Künstlerin. Wir sehen ihre bekannten und berühmten Bilderfolgen Bauernkrieg und Weberaufstand, dazu zahlreiche Skizzen, Entwürfe, Einzelzeichnungen und Vorarbeiten für diese großen Werke, auch für die Radierung Abschied, zum Steindruck Pieta, zu der Radierung Inspiration, verschiedenartige ausgezeichnete Selbstbildnisse der Künstlerin und zahlreiche Einzelradierungen, wie die Carmagnole, Die Mutter am Bett des toten Kindes, Tod und Frau um ihr Kind ringend, Kampfszene aus Germinal, Exlibris Hans Kollwitz, Betendes Mädchen, Das Warten, Frau in Angst (Z.), Blinde Frau mit Knaben (Z.) usw. Starke erschütternde Eindrücke nimmt man bei Käthe Kollwitz immer von neuem mit, mag man die Blätter auch längst schon kennen, sie büßen nichts von ihrer Wirkung ein. Käthe Kollwitz kennt freilich vom Arbeiterleben nur die schwärzeste Seite: soziales Elend, Leiden, Entbehrung, stumpfe Ergebenheit in Schicksal und Fügung, endlich einmal Empörung und Kampf. Das Monumentale, die Größe, das Erhebende, das in der Arbeit liegt, wie es Meunier sah, all das liegt Käthe Kollwitz fern. Auch ganz ausnahmsweise sieht man einmal eine Arbeitermutter in ihrem Mutterglück, sonst ist das ganze Werk der Künstlerin eine tief eindringliche soziale Predigt, der Ausdruck leidenschaftlichen Empfindens mit dem Unglück, innerlicher Empörung über unterdrückte menschliche Würde, unverschuldete Not und Leid. Das liegt weit ab von der Armeleutmalerei, die einst in der Zeit der aufkommenden Freilichtmalerei nur eine Mode war ohne inneren Beruf der Malenden. Ein tiefer, sittlicher Ernst geht durch ihr Schaffen, eine Kraft des Empfindens, der Leidenschaft, die nicht leicht überboten werden kann. Und all das ist künstlerisch durchgestaltet, bis ins Letzte mit echten graphischen Mitteln ausgedrückt, ohne daß uns der Formwille der Künstlerin sonderlich zum Bewußtsein kommt, die Form ist aufgegangen im Ausdruck, die höchste Leistung der Kunst. Wie viel gewaltiger wirkt das als die kubistischen Spielereien mancher junger Künstler, die noch nicht mit ihren Zielen im reinen sind! Auch die Zeichnungen der Künstlerin, die Einzelstudien zu späteren Werken, die Akte und Skizzen zeigen durchgehends den großen Ernst der Künstlerin, der nichts an flüchtigem Eindruck liegt, die vielmehr überall zum Wesentlichen, zum Kern vordringt, und was sie schafft, eindringlich vorbereitet. Auch hierin liegt Vorbildliches und echt künstlerische Größe.

Der Saal am entgegengesetzten Ende der Ausstellung ist Max Klinger gewidmet, und zwar wie kürzlich in Leipzig dem jungen Klinger der Jahre 1874—1884, also von seinem 17. bis zu seinem 27. Lebensjahre. Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein! Dort die reife, mit sich vollkommen fertige Künstlerin, hier der werdende Künstler — dort ein einseitiger, abgeschlossener Gedankenkreis, hier eine unbegrenzte Fülle gärender Ideen, Versuche, Vorstöße nach den verschiedensten Richtungen: Bildnisse, Landschaften, dekorative Entwürfe, witzige Einfälle für Einladungskarten, Illustrationen für Dichtungen, biblische, antike, phantastische Motive, Naturabschrift, Stilisierung, flüchtige Skizzierung, streng durchgeführte Zeichnung, kurzum die bunteste Mannigfaltigkeit, die man sich denken kann.

Die ältesten Stücke sind ein paar im Familienkreise gezeichnete Hundebilder des fünfzehnjährigen Knaben, dann folgt eine nicht unebene und Größeres verheißende Allegorie für ein Karlsruher Künstlerfest 1873, eine schon groß gesehene Landschaft bei Plagwitz von 1874, ein Charon, eine »Phantasie« und ein Selbstbildnis des jungen Karlsruher Kunstschülers, wie er als schlanker Jüngling mit rotem Haar in Hemdsärmeln vor der Staffelei stehend einen antiken Gipskopf abmalt, ein Stück eigenen Erlebens und ein Stück künstlerischer Erziehungsgeschichte von verheißendem künstlerischen Wert. Die mit Feder und Kohle gezeichneten liebenswerten Bildnisse von Klingers Vater und Mutter aus den Jahren 1875 sind 1876 sind schon Ergebnisse eines gediegenen Könnens in edel-natürlicher Auffassung, die ebenso wie der Gelehrte und der Naturforscher aus derselben Zeit Klinger auf der Bahn einer dem individuellen Vorbild nachgehenden natürlichen Kunst zeigen, die er dann bald verlassen hat. Mit dem Tod, der seine Memoiren schreibt, kommen wir dann in die Berliner Studienzeit Klingers, der 1876 mit Gussow von Karlsruhe nach Berlin übersiedelte. Er war damals »der Stolz und die Bewunderung« seiner Mitschüler bei Gussow, die in ihm mit vollem Recht das große Genie erkannten und verehrten und sein Lob nach allen Seiten ausposaunten. »Sie trugen ihren Benjamin auf den Händen und schworen, daß er den Ruhm aller jetzt lebenden deutschen Künstler in Schatten stellen werde. Mittlerweile ging er groß und schlank mit seinem dicken, gekrausten roten Haar still und verschlossen unter ihnen, stimmte mit einem Nicken, doch ohne sich weiter einzulassen in ihre (nihilistischen, sozialistischen, atheistischen, naturalistischen, materialistischen, egoistischen usw.) Theorien ein, im voraus überzeugt, daß nur die extremste Anschauung die wahre sein könne und im übrigen so verloren in sein inneres Walten, so in Anspruch genommen von seinen fruchtbaren Träumen, so unablässig fabelhaft produktiv, daß er nur wenig Zeit

zum Philosophieren fand.« Auf diese Schaffensfreude gibt die Ausstellung einzelne Ausblicke: Wir erinnern uns, daß er 1878 in der großen Berliner Ausstellung mit den zehn Federzeichnungen »Phantasien über einen gefundenen Handschuh, der Dame, die ihn verlor, gewidmet« herauskam, daß er etwa zu derselben Zeit auch die acht Zeichnungen zum Thema Christus ausstellte, auch den von Räubern überfallenen Spaziergänger, daß die damalige Kritik der Zeitschrift Die Gegenwart schrieb: »Von der Ausstellung 1878 wird man in Zukunft sagen: Hier stellte Max Klinger zum ersten Male aus«. Auch Ludwig Pietsch schrieb voll Bewunderung über Klingers erste Werke; die Nationalgalerie kaufte die Zeichnungen zum Thema Christus. In der Dresdner Ausstellung sehen wir erneut diese zehn Federzeichnungen zum Handschuh (Bes. F. Schaper, Berlin), eine Kneipzeitung der Gussow-Klasse, eine Einladungskarte zum Akademieball, den Dekorationsentwurf für eine Saalwand, Entwürfe zu dem berühmten Blatte Die Chaussee und zum Richterspruch, ein Beweis, daß ihn die Dramen und das Radierwerk VII schon in Berlin beschäftigten, dann eine Feder- und Tuschzeichnung zum Thema Christus, zwei anziehende Blätter einer leider nicht vollendeten Folge Vom Pfeile getroffen (Besitzer G. Kirstein), auch ein Aquarell Am Elsterkanal (Bes. G. Hirzel, Leipzig) u. a.

Wir erinnern uns weiter, daß Klinger nach jenen Anfangserfolgen auf zwei Jahre aus Berlin verschwand, daß er 1879 und 1880 ganz zurückgezogen erst in Brüssel, dann in München lebte, daß er eine langwierige, erschöpfende Krankheit durchmachte, daß 1880 in Brüssel die Radierungen zu den Ovidischen Opfern erschienen, daß er in München lebte »wie in sein Zimmer eingemauert, ohne mit einem einzigen Menschen zu verkehren, ohne im Verlauf von fünf Monaten nur ein einziges Mal seinen Fuß in die Pinakothek zu setzen, die er nie gesehen hatte, ausschließlich der Ausarbeitung seines großen Werkes Amor und Psyche nach Apulejius hingegeben«. Auch aus dieser Zeit weist die Dresdner Ausstellung bemerkenswerte Zeugnisse von Klingers unablässigem Schaffen auf. Aus Brüssel sehen wir Entwürfe zu den Ovidischen Opfern, Anrufung, Narziß und Echo (Besitzer G. Hirzel), zu den Intermezzi: Bergsturz (G. Kirstein), Amor, Tod und Jenseits (Frau Marie Nachod), zu Ein Leben: Träume (G. Hirzel); aus Leipzig und München Entwürfe zu Amor und Psyche: Hochzeitszug, zu einer illustrierten, leider nicht zustande gekommenen Ausgabe des Faust II. Teil (Bes. Kirstein und Hirzel), schließlich auch noch das humoristische Ölbild Gesandtschaft von 1880 (Bes. Frl. E. Königs, Berlin), das auch noch in einer zweiten Fassung von 1882 (Bes. W. von Seidlitz) vorhanden ist.

Wir erinnern uns endlich, daß Klinger von München wieder nach Berlin ging und dann für eine Reihe von Jahren seinen Aufenthalt in Paris nahm, um dort die französische Malweise, die er — mit Recht für damals — allein als mustergültig anerkannte, kennen zu lernen. Aus dieser Berliner Zeit sehen wir u. a. den ersten flüchtigen Entwurf zu dem berühmten Blatte An die Schönheit (Bes. Max Lehrs) und eine Studie zu den Dramen (Bes. G. Hirzel), aus der Pariser Zeit aber vor allem Studien zu den Folgen Vom Tode und zu Eine Liebe: zu Blatt 1 drei, zu Blatt 4 vier Entwürfe (Bes. G. Kirstein), die da zeigen, daß Klinger nicht selten die erste Fassung zu einem Bilde völlig verwarf und durch eine zweite ersetzte. Ein vollständig und reich durchgeführtes Blatt gibt eine anmutige Illustration zu Goethes Gedicht Lillis Park. Die Entwürfe zu zwei Wandbildern in der Villa Albers erinnern daran, daß Klinger schon damals einmal sich als Raumschmücker und Monumentalmaler zu betätigen Gelegenheit fand. Mit zwei stark gegensätzlichen Federzeichnungen Frau mit Tragkorb und Hund: Vision Salome und Der Kürassier (beide im Besitz von G. Hirzel) schließt die Reihe dieser Jugendwerke Klingers, die uns das Werden so vieler hervorragender Werke des Künstlers, sein gewissenhaftes Naturstudium, seine scharfe Beobachtung der Natur, sowie seine reiche Phantastik und sein gewaltiges, nie rastendes Verarbeiten von äußeren und inneren Eindrücken augenfällig und eindringlich veranschaulichen. Angesichts dieses großartigen umfassenden Schaffens wirkt es nur unfreiwillig komisch, wenn Verteidiger der modernen expressionistischen Kunst Klinger zu verkleinern suchen, indem sie sagen, er habe erst gedacht und dann geschaffen. Die geistvertiefte Kunst Max Klingers, deren Anfänge wir in der Dresdner Ausstellung sehen, gehört zu den stolzesten Bestandteilen unseres künstlerischen Besitzes, sie ist eine echt deutsche Ausdruckskunst. Mit Recht hob schon in den 1880er Jahren ein dänischer Kritiker hervor, daß in Klinger, obwohl es (damals!) zu seinem Glaubensbekenntnis gehörte, kein Nationalgefühl zu haben, etwas Urdeutsches stecke, etwas von der metaphysischen Phantastik Jean Pauls und E. Th. A. Hoffmanns, etwas von der Innigkeit und dem tiefen Schönheitssinne Franz Schuberts, und dabei habe er doch sein eigenes, weit mehr modernes Element, neue Formen für eine neue Innigkeit, neue Ausdrücke für Sehnsucht, Wollust, Humor, Selbstironie und das große melancholische Pathos. Jeder Stoff, den er berührt, verjünge sich durch die persönliche nervöse Art, mit der er den Stoff anpacke, und diese Form von Nervosität komme erst in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor. Seine Phantasie bohre sich gleichsam in den Mittelpunkt, von dem die schwellende Fülle des Lebens ausgeht, schaffe mit, schaffe um, bilde neue Organismen, neue Fabeltiere, neue Ausdrücke für Gefühle, neue oder erneute Sinnbilder für Glückseligkeit, Entbehren, Schrecken und Vernichtung. Was der dänische Kritiker damals erkannt und ausgesprochen hat, hat sich als wahr und zuverlässig erwiesen. Max Klingers Kunst ist echt, echt künstlerisch-poetisch und echt deutsch. Uns noch einmal gezeigt zu haben, wie diese Kunst ward, wie dieser Träger deutsch-künstlerischen Geistes in die Öffentlichkeit trat, ist ein Verdienst der Veranstalter dieser Ausstellung, das ihnen nicht hoch genug angeschlagen werden kann. *PAUL SCHUMANN.*

(Schluß folgt)

MATTHYS MARIS †

Mit Matthys Maris (1839—1917), der am 22. August in London verschieden ist, ist nun auch der letzte der Gebrüder Maris und zugleich der letzte Paladin der sogenannten Haager Schule dahingegangen. Er wird gemeiniglich zu dieser Schule gerechnet, obwohl die Bande, die ihn mit dem Haag und überhaupt mit Holland verbinden, sehr lose gewesen sind. Gewiß, er ist im Haag geboren, hat dort die Akademie besucht und hat in seiner ersten Zeit holländische Landschaft und holländische Menschen auf holländische Art gemalt; aber seit 1869, also von seinem dreißigsten Lebensjahr ab hat er dauernd von seinem Vaterland getrennt gelebt, offenbar weil er sich da nicht heimisch fühlte, wie zwei andere berühmte Landsleute, Vincent van Gogh und — Alma Tadema. Er mutet unter seinen holländischen Zeitgenossen denn auch wie ein Gewächs von fremdem Boden an, wie eine seltene und kostbare Treibhauspflanze, die in der gesunden und etwas nüchternen holländischen Atmosphäre nicht gedeihen konnte. Vielleicht, daß sich in ihm die fremde Abstammung geltend machte, von der man bei seinen Brüdern allerdings nichts verspürt: die Familie war aus Böhmen hierher verschlagen, sein Großvater, aus Prag gebürtig, war als Soldat unter Napoleon überall in der Welt herumgekommen und schließlich im Haag hängen geblieben. Vielleicht aber ist dies Herausgewachsensein über den beschränkt nationalen Stoff- und Dunstkreis gerade dem Genie überhaupt eigentümlich, das dadurch in einer der ganzen Menschheit verständlichen Sprache redet, wie das ein Beethoven ebenso tut wie ein Rembrandt oder ein Shakespeare. Fest steht, daß Matthys Maris mehr als alle seine Landsleute fremde Anregungen in sich aufgenommen und verarbeitet hat, und zwar zu etwas ganz Selbständigem und Persönlichem. Was auf ihn wie auf keinen zweiten Holländer gewirkt und seine Kunst in eine so abweichende Bahn gedrängt hat, ist zweifellos die Romantik und zwar in ihrer deutschen Form gewesen, die Schöpfungen eines Schwind, eines Kaulbach und eines Rethel und anderer, die er auf einer Ausstellung in Köln 1860 Gelegenheit hatte zu studieren. Aber was diesen meistens abging, die Tradition im Handwerklichen, die Beherrschung des Faches und das feinere Farbengefühl, das brachte er gerade von zu Hause mit. Dazu kam dann bei ihm noch seine größere und umfassendere Menschlichkeit, die ihn Tiefen sehen und Schleier lüften ließ, von denen sich die im Grunde doch harmlosen und oberflächlichen, hausbackenen und kleinbürgerlichen deutschen Malerromantiker nichts träumen ließen. Die Romantik geht bei Maris, im Gegensatz zu den deutschen Meistern, mit einem ganz erstaunlichen Realismus, einer besonders scharfen Beobachtungsgabe Hand in Hand. Echt romantisch ist die Grundstimmung, die aus Sehnsucht und Wehmut in wunderbarer Weise gemischt ist; man fühlt stets ein Unbefriedigtsein, eine leise Trauer heraus, und das entsprang wohl aus einer übergroßen Empfindlichkeit und Reizbarkeit des Künstlers, die ihn schließlich auch dazu trieben, sich von der Welt zurückzuziehen und die letzten vierzig Jahre in der Einsamkeit der Großstadt zu verbringen. Die Brüder von Matthys gingen als typische Holländer ganz auf in der Wirklichkeit, die sie umgab, und ihre Kunst ist ein nie enden wollender Hymnus auf die stille Schönheit ihres Vaterlandes. Matthys konnte diese schlichte, alltägliche Wirklichkeit auch darstellen, ebensogut wie seine Brüder. Davon legen die frühen Bildnisse, die man von ihm kennt, das geradezu Klassische eines Mannes im Besitze des Herrn C. T. L. de Wild im Haag, das er mit 18 Jahren malte, und die verschiedenen Landschaften mit Staffage (oder Figurenbilder mit landschaftlichem Hintergrund), wie die kleinen Bildchen mit im Vordergrund hantierenden Personen und den Häuserkulissen im Hintergrund, die sich im Städtischen und im Reichsmuseum in Amsterdam befinden, ein beredtes Zeugnis ab, dann der Hof mit der waschenden Frau im Vordergrund, aus der Sammlung Neervoort van de Poll, durch eine feine Radierung von Zilcken festgehalten, und endlich in ganz besonderem Maße die Souvenir d'Amsterdam genannte Stadtansicht im Rijksmuseum. Hier ist eine typisch holländische Wirklichkeit dargestellt, wie wir sie alle kennen, und wie sie auch ein Jakob Maris oft zum Vorwurf genommen; dem er in diesen Werken auch sehr nahe steht. Und doch ist bei näherer Betrachtung der Unterschied groß; zuerst in farblicher Hinsicht, denn die Werke von Matthys sind toniger, bleicher könnte man sagen; und dann, und das scheint uns das Wesentliche, sie sind von einer nicht definierbaren, verträumten Stimmung erfüllt. So erscheinen einem die Dinge nur in den alles verklärenden Erinnerungen; deshalb liegt auch so eine eigentümliche Ruhe in diesen Werken. Nicht dieses oder jenes Einzelne, nicht diese altersgrauen Giebel, nicht jene altmodische Zugbrücke hat der Maler darstellen wollen, sondern das Gefühl der Beruhigung, das ihn bei der Erinnerung an jene zeitlich und räumlich ferne Örtlichkeit beschlich. Der Souvenir d'Amsterdam ist 1871 in Paris entstanden. Bei Jakob Maris fühlt man stets die unmittelbare Gegenwart, das Momentane und Flüchtige einer Naturstimmung, eines Natureindrucks, bei Matthys ist alles zeitloser, jenseits von Zeit und Raum, sub specie aeternitatis gesehen; man befindet sich hier stets in einem gewissen Abstand von den Dingen, ein dünner Flor trennt sie von uns, alles Laute und Harte, Heftige und Schrille mildernd und dämpfend.

Die künstlerische Entwicklung von Matthys ist sehr schnell gegangen; wenn man von den paar schülerhaften Rotterdamer Ansichten absieht, die er für Lithographien der holländischen »Kunstchronyk« 1855 gezeichnet hat, steht er als Bildner der Wirklichkeit gleich als fertiger Maler da. Der meisterhafte Akt eines sitzenden Negerjungen, der im Oktober vorigen Jahres bei Fred. Muller in Amsterdam versteigert wurde, ist 1856 datiert; das schon erwähnte Brustbild eines bärtigen Mannes aus dem Besitze des Herrn de Wild im Haag entstand 1857, und das faszinierende Selbstbildnis (nur Kopf) ist vom Jahre 1860. Auch verschiedene Landschaften haben wir vom Maler aus dieser Zeit, dann Stilleben, wovon das Mesdag-Museum im Haag in dem Widderkopf solch eine treffliche Probe besitzt. Unselbständig und schwach ist Maris dagegen in seiner ersten größeren freien Komposition, einem echt romantischen Vorwurf, der Rückkehr des verlorenen Sohnes an das Sterbebett der Mutter; von diesem aus dem Jahre 1857 stammenden Bilde liegt auch eine interessante, einigermaßen abweichende, nur in Umrissen ausgeführte Vorstudie vor, die in auffallender Weise den Einfluß von Rethel zeigt. Aber abgesehen von gut erdachten und getroffenen Einzelheiten, so dem beseligten Ausdruck der toten Mutter und dem unglücklichen, entsetzten des zu spät gekommenen Sohnes, mutet das Werk doch als Ganzes als das Erzeugnis äußerlicher Theaterromantik und kinomäßiger Melodramatik an.

Die ihm gemäße Form der Romantik sollte Maris erst später finden. Eine Reise nach Deutschland, dem Schwarzwald und der Schweiz führte seinen romantischen Neigungen neue Nahrung zu und lieferte ihm neue Motive und vor allem Staffage und Kulissen. Manche altertümlichen Winkel, zinnengeschmückte Schlösser, gotische Kirchen, die er auf der Reise gesehen hatte, kehren von da ab in den verschiedensten Variationen in seinen Werken wieder; mit Vorliebe geben sie die in einem zarten Dunst ver-

schwimmenden Hintergründe in seinen Gemälden und bilden oft mit den deutlich und bestimmt mit echt holländischer Liebe zum Kleinen dargestellten Vordergründen einen eigenartigen Kontrast. Von verschiedenen Örtlichkeiten entwarf er auch topographisch ziemlich getreue Abbilder, aber erfüllt von einer Verträumtheit, einem idyllischen, märchenhaften Frieden, wie sie nur ein Matthys Maris auf die Leinwand zu zaubern weiß. So bestehen Bilder von Lausanne, von Neufchatel und dem deutschen Freiburg. Dann gibt es auch Zeichnungen von ihm von Schwarzwaldgehöften, die von Thoma sein könnten.

Ein längerer Aufenthalt in Paris (1869—1872), wo er wie ein anderer berühmter Konfrater seiner Zunft, Courbet, am Kommuneaufstand teilnahm, scheint keine nennenswerten Spuren in seiner Kunst hinterlassen zu haben; höchstens im Technischen. Verschiedene Landschaften fallen in diese Zeit, so unter anderem eine Ansicht von Montmartre mit zwei Windmühlen auf dem Gipfel (1872, in der Sammlung William Burrel) und die schon erwähnte Erinnerung an Amsterdam (1872). Seit seinem Pariser Aufenthalt taucht auch eine liebliche Mädchengestalt in seinen Werken auf, die seine Phantasie nie wieder los gelassen hat. Merkwürdigerweise hat sie aber gar nichts Französisches an sich, es ist im Gegenteil ein echt deutscher Typus, die richtige Gretchenfigur. Noch ganz unschuldiges Kind ist sie auf einem Bild im Grase auf dem Rücken liegend dargestellt, mit den großen dunklen Augen träumerisch ins Weite blickend, während sich über ihr in der Luft Schmetterlinge tummeln (1874, Sammlung William Burrel). Es gibt noch eine andere Fassung dieses Motivs aus demselben Jahre, da liegt sie auf der Seite, etwa in Dreiviertelfigur, und hat das Köpfchen mit den tiefen Rätselaugen dem Betrachter zugewendet (Sammlung Andrew Maxwell). Dann zur Jungfrau herangereift, mit demselben langen, lose herabhängenden Haar füttert sie Hühner auf einem Hof (1872, Sammlung John Day), oder sie sitzt an einem Spinnrocken, ein schmächtiges Persönchen mit einem geheimnisvollen, sphinxartigen Ausdruck in dem großen dunklen Augenpaar (1873, Sammlung Neervoort van de Poll, Leihgabe im Rijksmuseum). Als zarte Mädchengestalt von besonderer Anmut erscheint sie ein anderes Mal mit einer Blume in der Hand, die sie wie abwesend und traumverloren und abgewendet in eine Vase zu anderen Blumen stecken will (1871, Sammlung Agnus). Erdenschwerer, voller und reifer, man möchte auch sagen, deutscher hantiert sie dann mit einem eigentümlich nachdenklichen und verdrossenen Ausdruck, in einer Küche am Herd (1872, Museum Mesdag). Später macht diese Gestalt noch mehr Metamorphosen durch, sie verflüchtigt sich zu einer elfenhaften Märchenprinzessin, aus dem Gretchen wird ein Dornröschen, das auf seinen Ritter wartet; als solches ist sie übrigens schon angedeutet auf dem obengenannten Bild der Spinnerin, wo in dem undeutlichen Hintergrund der erlösende Ritter naht. In den unbestimmten Gestalten eines Liebespaares glaubt man sie dann auch noch zu erkennen.

Andere sehr eigenartige Paraphrasen seines weiblichen Ideals sind die Brautdarstellungen, so die irdische Braut, nur Kopf, von Nebel umflossen, im Städtischen Museum in Amsterdam, sodann als Ganzfigur, lebensgroß, aber noch mehr aufgelöst und verflüchtigt, auf einem Gemälde, das vor einigen Jahren kurze Zeit im Rijksmuseum zu sehen war, wo eine geheimnisvolle, dichte Wolke gleichsam liebkosend die sich hingebend anschmiegende Braut umfängt, eine moderne Fassung der Jupiter-Io-Sage; und endlich als himmlische Braut, asketisch abgemagert, mit dunklen ernsten Augen, deren Blick nach innen gerichtet ist im Museum Mesdag im Haag.

Wie in den Brautbildern, so sind auch in einem andern gern vom Maler behandelten Vorwurf die Nachwirkungen der alten Romantik zu verspüren, die eine Vorliebe für bestimmte besonders »romantische« Momente im menschlichen Leben hatte, nämlich den Darstellungen des Taufganges. Es gibt verschiedene Variationen dieses Motivs. Die abgerundetste Komposition, mit vielen Figuren, ist wohl der Gang zur Kirche, der in einer sehr großen und schönen Radierung von Zilcken vervielfältigt worden ist. Intimer und inniger im Ausdruck ist die nur auf drei Figuren beschränkte Darstellung der Heimkehr von der Kirche; die Personen sind eben aus dem gotischen Kirchenportal getreten, ganz links, schon dem Hintergrund zugewandt die Großmutter, in der Mitte als Hauptperson die Mutter mit dem Täufling auf dem Arm, und rechts auf den Stufen der Kirche der Vater (1873, Sammlung Greenshields). Hier ist die Taufe wirklich als eine bedeutungsvolle Handlung, nicht in kirchlichem, sondern in menschlichem Sinne gefühlt. Ist in diesen Darstellungen des Taufganges alles bestimmt und deutlich, so ist in mysteriöse Dämmerung derselbe Vorgang gehüllt in einem Aquarell, das sich früher im Besitz der Firma Agnew befand; im Zwielicht des verscheidenden Tages, der am Himmel noch einige helle Wolkenstreifen sehen läßt, stehen die Figuren vor einem hohen dunklen Kirchturm.

Einen ähnlichen Prozeß wie seine Figurenbilder machen auch seine Landschaften durch. Auch hier geht der Weg von einer bestimmten, konkreten Wirklichkeit, die allerdings immer in einen besonderen Duft unaussprechlicher Poesie getaucht ist, wie der Landschaft mit den drei Mühlen (1871) zu einer erträumten oder zu einer durch die Erinnerung bleich und schemenhaft gewordenen Welt, in der alles Bestimmte und Feste wie in einem Nebel verschwimmt und man nur mit Mühe Reminiszenzen an die Wirklichkeit zu erkennen vermeint. Ein charakteristisches, sehr feines Werk dieser Art ist der Waldesrand im Städtischen Museum in Amsterdam, auf dem man erst bei gründlichem Studium aus dem zarten grauen Duft bestimmte Umrisse von ein paar dünnen Birkenstämmchen und vorne auf der Wiese grasenden weißen Ziegen sich loslösen sieht. Hierher gehört auch eine Landschaft aus dem Museum Mesdag. Vielleicht ist Turner, den Maris in London kennen gelernt haben muß, von Einfluß auf diese Entwicklung gewesen. Werke aus seiner letzten Londoner Zeit kennt man gar nicht; man weiß nur, daß er nie zufrieden mit dem, was er geschaffen, seine Arbeiten immer wieder veränderte, übermalte und oft überhaupt zerstörte. Ein wirklicher Überblick über das Werk des Meisters wird sehr erschwert, da das meiste von ihm sich in Privatbesitz befindet, zum Teil in England und den Vereinigten Staaten, und eine größere Ausstellung seiner Arbeiten nie stattgefunden hat. — Außer Gemälden und Zeichnungen hat Maris auch sehr feine Radierungen gemacht, von apartem märchenhaften Reiz, die aber auch sehr selten sind, weil von einer Platte oft nur wenige Abzüge genommen worden sind. Zilcken beschreibt in seinen »Peintres hollandais modernes, Amsterdam 1893« acht Stück; es gibt aber wohl mehr. Das Amsterdamer Kupferstichkabinett besitzt jedenfalls von ihm noch zwei, die Zilcken nicht bekannt waren, nämlich eine Landschaft mit Corotschen Bäumen, nach Peppercorn, und eine sitzende Märchenprinzessin mit einem See (?) im Hintergrunde.

Über Matthys Maris als Mensch brachten die englischen und holländischen Zeitungen anläßlich seines Todes manches Interessante. Der schon seit Jahrzehnten einsam in London hausende Sonderling war nach alledem nicht das, was man einen Menschenfeind nennt; er haßte nur das Geld, dessen bloße Berührung nach seiner Meinung schmutzig machte,

und den modernen Mammondienst, der den Menschen und besonders den Künstler so erniedrigt, daß er sein Heiligstes meistbietend prostituiert. Den Kunsthandel verfolgte er deshalb mit einem unauslöschlichen Hasse. Und doch hat ihm der Londoner Kunsthändler van Wisselingh ein sorgenfreies, wenn auch bescheidenes Dasein ermöglicht. Daß er in ärmlichen Verhältnissen, in einem Armeleuteviertel, hat hausen müssen, ist ein Märchen. Westborne Grove 18, wo er die letzten zehn Jahre gelebt hat, war eine Mittelstandsgegend. *M. D. HENKEL.*

NEKROLOGE

Als ein Opfer der Augustschlacht in Flandern fiel der Düsseldorfer Bildhauer **Walter Scheufen.** Wie der jüngere G. v. Bochmann, der vor ihm den Heldentod starb, war er ein Schüler des Akademieprofessors Karl Janssen. Ein reizvoller weiblicher Akt »Jugend« ist nachträglich zum ehrenden Andenken des erst 37 jährigen Künstlers in der Ausstellung des Düsseldorfer Kunstpalastes aufgestellt worden.

Hamburg. Am 1. September ist **Joh. Wilhelm Cordes,** der Direktor und Schöpfer des Ohlsdorfer Friedhofes, gestorben. Er war am 3. Oktober 1840 zu Wilhelmsburg bei Hamburg geboren und Schüler der Hannoverschen Hochschule. 1879 erfolgte seine Berufung in die städtische Friedhofsverwaltung. Damit war Cordes Gelegenheit geboten, unter freiester Entfaltung seiner Kräfte den aus einer innigen Verschmelzung von Kunst und Natur hervorgegangenen Typ des Wald- und Parkfriedhofes, wie er seither vorbildlich geworden, ins Leben einzuführen. Seele dieser Schöpfung ist der in die Tat umgesetzte Gedanke, der vom Friedhof unlösbaren Vorstellung des Vergänglichen alles Düstere und Bedrückende zu benehmen. So uneingeschränkten Spielraum seine vorgesetzte Behörde seinem Wollen und Planen auch eingeräumt, so hat sie aus ökonomischen Gründen doch nicht vermocht, ihm überall hin zu folgen, und so ist auch die Ausführung eines in größten Dimensionen geplanten Eingangstores unterblieben, das in seinen Füllfeldern in großzügiger, symbolischer Darstellung Werden und Vergehen der Menschheit veranschaulichen sollte. Als überzeugter Anhänger des Barock wurde es Cordes nicht leicht, sich mit den Anforderungen der modernen Kunst abzufinden, doch hat er dem ernsten Können, auch wenn es gegensätzliche Gesichtspunkte vertrat, nie ein Hindernis in den Weg gelegt — woferne es sich nur den auf die Erhaltung des künstlerischen Gesamtbildes abzielenden Bestrebungen einzuordnen verstand. *h. e. w.*

In Weimar ist nach langen Leiden der Wirkl. Geheime Rat Exzellenz Dr. **Eduard Raehlmann** gestorben (geboren am 19. März 1848 in Ibbenbüren in Westfalen). Neben seiner eigentlichen Tätigkeit als Ophthalmologe, die ihm einen Weltruf schuf, hat sich der vielseitig gebildete Gelehrte bekannt gemacht durch seine Forschungen auf dem Gebiete der Maltechnik und Farbenlehre, die er in fachwissenschaftlichen Zeitschriften, z. B. in den Kunsttechnischen Blättern der Werkstatt der Kunst, und auch als selbständige Bücher veröffentlichte. Dahin gehören »Über die Maltechnik der Alten«, »Psychologische Motive in der Kunst«, »Über Farbensehen und Malerei«, »Über die Farbstoffe der Malerei in den verschiedenen Kunstperioden«. Raehlmann gehörte auch dem Vorstand der Goethe-Gesellschaft an.

In Wetzikon bei Zürich starb im hohen Alter von 90 Jahren der Altertumsforscher **Jakob Messikomer,** der Entdecker und Bearbeiter zahlreicher Schweizer Pfahlbauten, deren Erforschung er seine Lebensarbeit widmete. Messikomer wurde 1893 von der Züricher Universität zum Ehrendoktor ernannt.

PERSONALIEN

Professor Dr. **Christian Hülsen,** der frühere Sekretär des Kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts in Rom, wurde zum ordentlichen Honorarprofessor der Heidelberger philosophischen Fakultät ernannt.

Adolf von Hildebrand erhielt zum Namenstag des Königs das Prädikat Exzellenz. — Mit dem Ritterkreuz des Verdienstordens der bayerischen Krone, womit der persönliche Adel verbunden ist, wurde der Maler Prof. **Ludwig Herterich** ausgezeichnet.

Dr. Wilhelm Neuss, Privatdozent in der katholisch-theologischen Fakultät der Universität Bonn, ist zum etatsmäßigen außerordenlichen Professor für kirchliche Kunst in Aussicht genommen. Dr. Neuss, der seit 1913 auch Schriftleiter der »Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein« ist, hat seit seiner Habilitation in Bonn Vorlesungen über Geschichte der christlichen Kunst gehalten.

DENKMALPFLEGE

Die Stadt **Weimar** hat das 300 Jahre alte **Krackowhaus** in der Jakobstraße erworben, mit dem zahlreiche geschichtliche Erinnerungen verknüpft sind. Professor Dr. Scheidemantel hat mit Unterstützung Weimarer Kunstfreunde mehrere Zimmer unter Benutzung alten Mobiliars und alter Einrichtungsgegenstände in den Zustand Altweimars zurückversetzt.

LITERATUR

A. Bredius, *Künstler-Inventare.* I.—III. Teil. Haag, 1915—1917. Verlag von Martinus Nijhoff.

In der Serie der Quellenstudien für holländische Kunstgeschichte liegen drei stattliche Bände von 1104 Seiten vor: Künstler-Inventare, d. h. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 16.—18. Jahrhunderts von Dr. A. Bredius, unter Mitwirkung von Dr. O. Hirschmann. »Stets erlauben uns solche Inventare einen Blick in das Interieur der Künstler, geben sie uns Aufschlüsse über ihre soziale Stellung, ihre materiellen Erfolge oder Mißerfolge, Familie usw.« Zur Beurteilung und Bewertung der holländischen Malerei hat Bredius seit jeher mächtige Bausteine herbeigeschafft. Im »Oud Holland«, in vielen anderen Zeitschriften, in Publikationen und an anderen Stellen hat er eine Menge von unschätzbaren Funden veröffentlicht. Man denke allein an seine Rembrandt-Studien und an das viele Material, das er mit eisernem Fleiß, aufopferungsvoller Liebe und wahrer Begeisterung für Kunst und Wissenschaft schon vorher aus den Archiven gewonnen hat! Die Mühseligkeiten gerade archivalischer Forschungen kann nur der richtig beurteilen, der einmal auf diesem Gebiete tätig war. Die Ergebnisse stehen aber nicht immer im Verhältnis zu der vielen Zeit, die man verwendet hat. Seit Jahrzehnten — seit 35 Jahren — durchforscht Bredius unermüdlich die Archive seines Vaterlandes, die er meistens mit seltenem Glück durchstöbert hat. Und nun rückt er auf einmal mit einem erstaunlich großen und imposanten neuen Material heraus. Ein Blick in diese drei Bände beweist, wie unendlich kompliziert die holländische Malerei aussieht. In ein feingesponnenes Gewebe, in ein reich verzweigtes Labyrinth führt uns Bredius hinein. Er macht uns nicht nur mit den Verzeichnissen der Hinterlassenschaften der Künstler, also mit den Inventaren bekannt, sondern übermittelt uns im Anschluß daran als Beilagen jedesmal die sonstigen Urkunden, die er über den betreffenden Künstler ausfindig machte. Mancher, der es versucht hat, holländische Bilder unbekannter Künstler in öffentlichen und aus Privatsammlungen, auf Versteigerungen oder im Kunsthandel zu be-

stimmen, wird sich sagen müssen, daß nach Erscheinen der großen archivalischen Arbeiten von Bredius, im Bestimmen von Künstlernamen, im Fällen vom Urteil noch viel größere Vorsicht geboten werden muß, besonders bei »Resultaten« solcher »Kenner«, die die schlechte Gewohnheit haben, Bilder ohne Namen unbedingt taufen zu wollen. Diese erweisen der Wissenschaft keinen Dienst. Gerade die Künstler-Inventare von Bredius beweisen wieder von neuem, daß es ganze Legionen von Malern in Holland gegeben hat, von welchen nur die Namen überliefert sind. Von manchen dieser dürften wohl noch Werke existieren, sie gehen aber wegen Mangels an Künstlersignatur unter falschen Namen. Heute können wir mit sehr vielen, in Archivalien vorkommenden Namen nicht viel anfangen. Aber vielleicht bringt uns schon der kommende Tag näheren Aufschluß. Ein Künstler wie z. B. Leendert Cornelisz van Beyeren, auf den Bredius bereits vor dreißig Jahren aufmerksam machte und ihn in Verbindung mit einem großen »Ecce-Homo« der Galerie des Museums der bildenden Künste in Budapest (Nr. 368) brachte, dürfte auch heute besonderes Interesse beanspruchen. Er war Rembrandt-Schüler. Obgleich in seinem Nachlaß-Inventar verschiedene Arbeiten von ihm erwähnt werden, konnte von ihm bis jetzt mit Bestimmtheit kein einziges Bild nachgewiesen werden. Sein Name wurde — ob mit Recht oder Unrecht — mit einigen recht bedeutenden, ohne Zweifel dem Rembrandt-Kreise angehörigen Bildern, wie z. B. dem bereits genannten Bilde in Budapest, ferner Bildern in öffentlichen Sammlungen in London (Nr. 757) und Frankfurt a. M. (Nr. 181) und einigen im Privatbesitz befindlichen Werken, so z. B. dem Ecce-Homo, Eigentum der Gräfin Moussine-Pouchkine in Petrograd in Verbindung gebracht. Wir wissen, daß dieser rätselhafte Künstler 1649 starb und auch, was uns wichtig erscheint, daß er für seinen Vater Kopien nach Rembrandt, Pynas und Duyster machte. Ein weiteres Beispiel beweist, daß zur damaligen Zeit Kopien nach Bildern lebender, in voller Schaffenskraft arbeitender Künstler zur Veräußerung gelangten. Und dazu noch im eigenen Lande. Lehrreich hierfür ist das vom 8. April 1647 datierte Register der »Venduwe van Schilderijen« von Mitgliedern der Haager St. Lukasgilde, aus dem wir nicht nur erfahren, daß die Künstler dieser Gilde Bilderverkäufe von eigenen Werken und auch von solchen anderer Meister veranstalteten, sondern, daß bei dieser Gelegenheit auch eine hübsche Anzahl von Kopien nach Rembrandt, van Goyen, Cuyp usw. verkauft wurden. »Das muß uns eine Warnung sein, schwächere und unbezeichnete Stücke dieser Meister nicht allzu schnell für Originale zu halten.« Überhaupt leuchten manchmal die Künstler-Inventare wundervoll in die Ateliergeheimnisse einzelner Maler hinein. Neues birgt das Nachlaß-Inventar von Jan Miense Molenaer, indem es erwähnt, daß dieser Künstler ein von Adriaen Brouwer angefangenes Bildchen vollendete. Sodann bringen die archivalischen Forschungen von Bredius hochinteressante Mitteilungen, die sich auf die beiden Ostade und auf Dusart beziehen. Letzterer verkaufte 1703 für 35 Fl. ein von Adriaen van Ostade begonnenes und von Dusart vollendetes Gemälde. Die Vermutung von Bredius, daß Cornelis Dusart auch manche von seinem Lehrer, Adriaen van Ostade, unfertig zurückgelassene Bilder vollendet habe, klingt sehr wahrscheinlich. Es wäre zu erwägen, ob ein aus der Esterhazy-Sammlung stammendes Bild des Budapester Museums (Nr. 514) »Die Fischhändlerin«, welches seit jeher in der einschlägigen Literatur als unbestrittene Arbeit des Adriaen van Ostade genannt wird, eine gemeinsame Arbeit der genannten zwei Künstler sein könnte. Das Bild trägt nicht ausdrücklich den Charakter Ad. v. Ostadescher Kunst und ist auch nicht signiert; gewisse Farbentöne und Details sprechen für die Vermutung, daß in diesem Falle zwei Künstler daran gearbeitet haben könnten. Dasselbe Nachlaß-Inventar von Cornelis Dusart nennt auch eine Reihe von unvollendet gebliebenen Bildern des Isaak van Ostade, welche von Dusart fertig gemalt wurden. »Die einzige Lösung des Rätsels gibt die Annahme, daß Adriaen van Ostade eine Reihe von unvollendeten Bildern seines früh verstorbenen Bruders besaß, die er durch Dusart fertig malen ließ« — es ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß die Fertigstellung dieser Bilder erst nach dem Ableben des Adriaen van Ostade, in dessen Nachlassenchaft sie sich befunden haben müssen, erfolgte.

Die Nachlaß-Inventare sind aber auch nach anderer Richtung lehrreich. Es kann aus denselben festgestellt werden, daß mancher Künstler produktiver war und mehr Werke zurückließ, als wir von ihm tatsächlich kennen. Ein solcher ist Jan de Lagoor, der zu den tüchtigsten Haarlemer Landschaftern gehört und in der St. Lukasgilde in Haarlem von 1645—1649 nachweisbar ist. Außer sechs Radierungen, die J. Ph. van der Kellen in seinem Peintre-graveur nennt, findet sich von ihm eine ausgezeichnete, voll signierte Waldlandschaft im Museum zu Budapest (Nr. 516) — das einzige von ihm bis jetzt bekannte Gemälde, welches Bredius im III. Teil in Reproduktion wiedergibt[1]). Mit Recht nimmt er an, daß die Landschaften im Inventar »wahrscheinlich zum größten Teil von Lagoor selbst« herrühren. Auch ein anderer Künstler, der gewisser Originalität nicht entbehrt, Adriaen van de Venne, hat mehr gemalt, wie sein Biograph D. Franken in seinem allzu kurz gefaßten Buche über ihn zusammengestellt hat. So wird 1665 im Inventar Paulus van Veenen, den Haag: »Een allemansgading« (etwas für jedermanns Geschmack) von diesem Künstler genannt, das sich vielleicht mit seinem Bilde im Budapester Museum (Nr. 480) identifizieren läßt. Es trägt die Aufschrift: »All menschen behaeget« und wurde durch Karl van Pulszky vom verstorbenen J. Goudstikker in Amsterdam zusammen mit einer Beschneidung Christi von Jacob Willemsz de Wet (I) gekauft, welch letzteres Bild vielleicht identisch ist mit der von Bredius (III. T., S. 856, Nr. 28) erwähnten »Besnydenis« (Beschneidung Christi) von de Wet. Es ist noch vollständig im Rembrandschen Geiste gehalten, trägt des Künstlers Signatur und das frühe Datum von 1635.

Die Identifizierung der in Dokumenten erwähnten Werke mit dem vorhandenen Bildermaterial ist infolge der sehr knappen Erwähnungen in den Inventaren — Beschreibung, Maße usw. fehlen — keine leichte Arbeit, dennoch gelang es Bredius in vielen Fällen den Nachweis zu erbringen. Bewunderungswürdig ist es aber, wie er auf Grund von archivalischen Forschungen, Stilkritik und scharfsinnige Kombinationen aus zwei Namen, die er in Dokumenten vorfand, neue Künstlerpersönlichkeiten rekonstruiert. Der eine Künstler heißt Abraham Calraet, der andere Franchoys Ryckhals. Es handelt sich also um zwei Maler, deren Name bis jetzt völlig unbekannt war. Ihre Werke figurierten unter ganz anderen Namen. Die Arbeiten des ersteren gingen unter dem Namen des Aelbert Cuyp, die des letzteren galten als Werke Frans Hals des Jüngeren. Bredius hat bereits in der »Kunstchronik« von 1913—1914 dargetan, daß die in verschiedenen holländischen Sammlungen, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin und in der Kollektion Johnson in Philadelphia befindlichen, mit A. C.-Mono-

1) Außer dem Lagoorschen Bilde bringt Bredius in den Künstler-Inventaren noch Illustrationen nach Werken folgender Maler: Cornelis Mebecq, Pieter Quast; Jacob Esselens, Jacomo Victors; Jacob Jansz van Velsen und Arnold Verbuys.

gramm bezeichneten Aelbert Cuyp-artigen Stilleben aus stilistischen Gründen nicht von Cuyp, sondern von Abraham Calraet herrühren. Das Nachlaß-Inventar der Mutter von Barend und Abraham van Calraet machte es, wie das Bredius scharfsinnig beweist, zur Gewißheit, daß all diese Stilleben (besonders schöne Pfirsichstilleben) Arbeiten des Abraham Calraet — und nicht des viel berühmteren Aelbert Cuyp sind. Das von Bredius seither in der »Oude Kunst« (1917, Nr. 4) veröffentlichte Abbildungsmaterial läßt keinen Zweifel mehr aufkommen, daß er mit seiner Annahme recht behalten hat. Deswegen sind auch alle A. C.-Stillleben aus dem John Smith-Hofstede de Grootschen Oeuvre-Katalog des Aelbert Cuyp zu streichen. Der andere, bedeutendere Künstler, den Bredius entdeckt und der holländischen Kunstgeschichte wiedererstattet hat, ist Franchoys Ryckhals, dessen Stilleben bis jetzt als Hauptwerke des jüngeren Frans Hals genannt wurden. Sein Geburtsdatum ist unbekannt. Datierte Bilder lassen sich von ihm von 1628—1645 nachweisen. In Dordrecht, wo er 1634 während kurzer Zeit Mitglied der Gilde war, scheint er auf Aelbert Cuyp besonderen Einfluß ausgeübt zu haben. Begraben wurde er am 29. Juli 1647 zu Middelburg. Das sehr komplizierte Monogramm, dessen er sich auf seinen Bildern bediente, enthält alle Buchstaben und wurde auf den Namen Franz Hals des Jüngeren gedeutet. Seine Kunst hat aber mit der der Haarlemer Schule nichts zu tun. Franchoys Ryckhals war ein hervorragendes Talent, seine großangelegten Stilleben in den Museen zu Budapest (Nr. 506) und Berlin (Nr. 905 A) und in der ehemaligen Sammlung Semenoff in Petrograd (jetzt in der dortigen Eremitage) — alle aus dem Jahre 1640 — gehören mit zu den besten Sachen auf diesem Gebiete der holländischen Malerei und zeichnen sich durch »meisterhafte Darstellung metallener Prunkgefäße und durch die künstlerisch vollendete Anordnung« aus. Nebenher war Ryckhals auch ein tüchtiger Landschafter und verstand Landschaft mit Stilleben zu kombinieren, wie all dies uns Bredius in seinem Aufsatz über ihn im »Oud Holland« (XXXV. Jahrg. S. 1 ff.) beweist. Es ist ein großes Verdienst von Bredius, daß er auf diese Weise aus dem Oeuvre von Frans Hals d. J. die ihm mit Unrecht zugewiesenen Arbeiten herausgeschält hat — es bleiben diesem somit nur figürliche Bilder.

Wir sehen aus den genannten wenigen Beispielen, wie die reife und schöne Frucht vieler, vieler Jahre langer unermüdlicher Archivarbeiten von A. Bredius, dieser bewunderungswürdigen Persönlichkeit, in der sich Kunstkenner, Gelehrter und Kunstsammler in einer Person in selten harmonischer Weise vereint, der Kunstwissenschaft in den Schoß fällt. Wie aus der Vorrede zum III. Teil der Kunst-Inventare hervorgeht, ist ein vierter Teil in Vorbereitung, dem ein Schlußband folgen soll, der außer dem Register noch eventuell weitere Nachträge, sowie Ergänzungen zu dem bereits veröffentlichten Material bringen wird. Außerdem beabsichtigt Bredius »in einer neuen Serie Listen von in alten Inventaren (nicht Künstler-Inventaren) erwähnten Bildern zu veröffentlichen, die dasselbe bieten und das gleiche Interesse haben werden, wie die bekannten Bände von Gerard Hoet und Terwesten. Nur wird eine erheblichere Anzahl dieser Inventare aus dem 17. Jahrhundert stammen, während die Hoetschen Kataloge hauptsächlich dem 18. Jahrhundert angehören.« Wir sehen diesen neuen Forschungen von Bredius mit gespanntem Interesse entgegen. *Gabriel v. Térey.*

H. Thoma, *Die zwischen Zeit und Ewigkeit unsicher flatternde Seele.* Jena, E. Diederichs.

Unter diesem seltsamen Titel faßt Thoma 12 tiefsinnige und bildklare eigenartige Betrachtungen zusammen, die aus den Zeitverhältnissen heraus in die Ewigkeit, aus der Wirklichkeit des Erdenlebens in die von der Welt gelöste Mystik reiner Anschauung und Empfindungstiefe führen. Das Schriftchen ergänzt und bekrönt in gewissem Sinne Thomas künstlerisches Lebenswerk. Es ist, wie dieses, im weitesten Sinn ein Bekenntnis und Zeugnis für Thomas reines Deutschtum, für seine lautere Frömmigkeit, für die schlichte und unmittelbare Natürlichkeit seines Denkens und Gestaltens, für sein von allen Voreingenommenheiten und Bedingtheiten freies Wesen gegenüber dem Leben, dem er in allen seinen Äußerungen und Formen mit der Gelassenheit und Freiheit eines Christenmenschen gegenüber steht: ein Ritter ohne Furcht und Tadel, ein Künstler und Meister im Wort, wie in Gedanke und Bild. Der einfach-schöne Druck und die Beigabe von einigen zum Inhalt in tiefsinniger Beziehung stehenden Zeichnungen — die numerierte und handschriftlich unterzeichnete Vorzugsausgabe enthält noch weitere Schmuckbeigaben — machen das Werkchen zu einem Schatz auch für Bücherliebhaber, die über den seltenen Inhalt hinaus nach wertvoller Form suchen. *Beringer.*

VERMISCHTES

Die berühmte **Uhrensammlung der Marie von Ebner-Eschenbach** ist nach Stiftung des Kaufpreises von 300000 Kronen durch die Großindustriellen Freiherrn von Skoda und Bernhard Wetzler in den Besitz der Stadt Wien übergegangen.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 43. 21. September 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

TAUFSTEINE DES GERMANISCHEN NORDENS

Bei der Betrachtung der Taufsteine gibt es nicht den Ausschlag, ob wir die Zeit kennen oder ermitteln, in der jeder einzelne davon gefertigt ist; das ist sogar, so wichtig und anziehend auch die Forschung danach ist, und so wertvoll das Ergebnis davon sein wird, ganz nebensächlich, was die Taufsteine des germanischen Nordens anlangt.

Auch die Versuche, die Typen zeitlich hintereinander zu ordnen, wobei dann der viereckige und der faßförmige für die Anfangsformen anzusehen und vor die anderen zu setzen waren, haben mehr dazu gedient, zu zeigen, daß man auf Irrwege geführt wird bei der Annahme, daß hier über die weiten Gebiete hin eine innere Entwicklung stattgefunden habe. In den paar Jahrhunderten, die für die Herstellung von Taufsteinen hier in Betracht kommen, waren in anderen Ländern bereits alle Möglichkeiten, von Becken, Faß, Wanne, Kessel bis zum ausgebildeten Kelche, versucht, erprobt und durchgekostet. Alle haben als Vorbilder zur Verfügung gestanden und haben sich je nach den Umständen dazu angeboten. Zum Beweise hierfür dient es uns, daß auf dem bildnerischen Schmuck nordischer Taufsteine, die zu den ältesten gehören, und auf denen sich nicht ganz selten der Vollzug der Taufe dargestellt findet, Taufsteinformen zu beobachten sind, wie wir sie, wenn sie uns ausgeführt vor Augen stünden, nur den jüngsten Typen beirechnen könnten. Mag also eine Sonderung in Typen, die sich auseinander entwickelt hätten, und deren Vertreter zeitlich hintereinander gestellt werden könnten, an dem reichen Stoffe versucht werden, der in Ländern von viel älterer christlicher Kultur, z. B. in England, vorliegt, für das er von Bond[1]) gesammelt und dargestellt ist — bei uns ist das fruchtlos.

Als man, was um 1100 geschehen ist, durch kirchliches Bedürfnis, durch einen allgemeinen Drang, und auch, wo dieser ergänzt werden mußte, durch geistliches und weltliches Gebot vor die Notwendigkeit gestellt ward, für jede mit dem Taufrecht begabte Kirche, also für jede Pfarrkirche eines Kirchspiels, die noch keinen Taufstein hatte, einen zu beschaffen oder zu schaffen, gab es die englischen Typen in den Landen jenseits der Nordsee, aus denen der Kirchenbau selbst seine Vorbilder gewonnen hatte, bereits vollständig genug. Man konnte sich daran anschließen oder wenigstens Anregungen davon gewinnen. Der germanische Kunstgeist, der die Anregung zu verarbeiten bekam, war nicht erstickt; die Aufgabe traf ihn sogar noch in seiner Vollkraft. Er hat ja noch fortgewirkt, nachdem man an den steinernen Kirchen zu bauen hatte. Der Künstler gab dem Bogen und seinen Stützen die verschiedensten Gestalten, teils Vorbildern und Vorschriften folgend, teils vom Eigenen hinzutuend, und auch wohl ganz frei nach seiner Art gestaltend. Danach lassen sich aus den Taufsteinen Reihen und Gruppen bilden und in den einzelnen Gruppen der Entwicklung nachgehen.

Wer diesem Gegenstande weiter folgen will, wobei denn schnell das Ornament und das Figürliche die Aufmerksamkeit an sich ziehen wird, um sie gänzlich zu fesseln, der hat zur Zeit wesentlich den vielfältigen Forschungen I. Roosvals nachzugehen und sich ferner mit L. Tynells Veröffentlichung bekannt zu machen. Tynell läßt in seinem Werke[2]), wovon bislang drei starke Hefte erschienen sind, die Taufsteine Schonens anschauen; er gibt ausgezeichnete Abbildungen und teilt sie in Typen. Roosval befaßt sich am meisten mit dem Kernpunkt unserer Ostseekunst, mit Gotland. Er sieht in Gotland nicht bloß einen Brennpunkt der ostseeländischen Bildhauerkunst und den Hauptort ihres Ausgangs und ihrer Blüte, sondern bezieht auf Gotland so gut wie alles von Leistungen der Bildhauer, was sich irgend auszeichnet; der Ursprung aller Bildhauerei, für die sich irgend eine Anknüpfung finden läßt, wird auf diesem betriebsamen Eiland gesucht — ein Gedanke, der mancherlei Frucht getragen hat. Von den Taufsteinen handelt Roosval zunächst in der schwedischen Kunstgeschichte[3]). Der erste Abschnitt (Seite 5 ff. »über die Kunst der Steinhauer«) beschäftigt sich mit den Taufsteinen vorzugsweise. Dann sind ausgedehnte Untersuchungen über einzelne davon und über Gruppen in den Werken desselben Gelehrten enthalten, die er bei Gelegenheit der historischen Ausstellungen von Strengnäs und von Hernösand veröffentlicht hat[4]). Als ganz neue Arbeit von ihm ist hier zu besprechen ein Heft, in dem die im historischen Museum zu Stockholm befindlichen Taufsteine behandelt sind[5]). Es geschieht das in Einzelabhandlungen, in schulmäßiger Breite und Vollständigkeit; sie sind von verschiedener Güte und Art, wie es sich aus dem Ursprung und der Mannigfaltigkeit der Bearbeiter und besonders Bearbeiterinnen ergibt, deren Leistungen, im kunsthistorischen Seminar der Hochschule erwachsen, hier vereinigt vorgelegt werden, jedoch nicht ohne die Beigabe wertvoller Zugaben und Einschübe des Herausgebers und Ordners selbst. Man hat in dieser Arbeit

1) Fonts and Font Covers. London 1908.

2) Skones Medeltida Dopfunter. Stockholm 1913 ff.

3) Romdal und Roosval Svensk Konsthistoria. Stockholm 1913.

4) Strengnäs Studier 1913; Hernösand Studier 1914.

5) Dopfuntar i Statens hist. Museum. Stockholm 1917.

eine Vorarbeit künftiger umfassender Behandlung des Gegenstandes zu begrüßen. Einstweilen, ehe das Ganze gleichmäßig und mit voller Übersichtlichkeit behandelt und durchgearbeitet ist, ist sie demjenigen unentbehrlich, der an und aus den Taufsteinen Schwedens lernen will.

Übrigens findet man die meisten der in dieser Veröffentlichung behandelten Taufsteine auch von Hildebrand im dritten Bande von Sveriges Medeltid berücksichtigt, und es sind aus diesem Werke die Abbildungen zu erheblichem Teile herübergenommen. Doch ist bei Hildebrand der Rahmen weit größer, und die Übersicht will sich auf den gesamten Bestand stützen, also umfassend und abschließend sein. Sie ist denn auch natürlich sehr wertvoll und dem Studium unentbehrlich. Eine Gruppierung und Ordnung des Stoffes ist versucht, aber hierin ist es noch nicht möglich gewesen, zu einem befriedigenden Ergebnis zu gelangen. Es ist also auf dem Gebiete noch sehr viel Arbeit zu tun; Lars Tynells Veröffentlichung, die den Grund neu von unten auf legen will, zeigt das am deutlichsten.

Taufsteine des germanischen Nordens findet man ferner in einem besonderen Hefte von E. Sauermann behandelt[1]), das sich mit den »mittelalterlichen Taufsteinen der Provinz Schleswig-Holstein«, d. h. aber fast ausschließlich den im Herzogtum Schleswig vorkommenden, befaßt. Er gibt eine Übersicht, welche für Schleswig einstweilen genügen muß, bis man das umfassende Werk über die sämtlichen dänischen Taufsteine in Händen hat, das man von dem Direktor des Kopenhager Nationalmuseums, Dr. Mackeprang, von lange her erwartet. Man verspricht sich von diesem die beste Belehrung und Erweiterung des Wissens und lang ersehnte Aufklärungen.

Man wird schwer begreifen, daß Dänemark, das an trefflichen Kräften Überfluß hat, mit Lösung dieser schönen Aufgabe noch immer so im Rückstand geblieben ist; aber es wird dabei auch bleiben, solange wie die Überlastung der Berufensten mit Verwaltungsarbeiten und anderen Abhaltungen nicht nachläßt, und so viele schwunghafte Geister gezwungen sind, am Erdboden zu haften, um sich ein spärliches Auskommen zu ermöglichen, statt sich auf den Höhen der Forschung ergehend, ihrem Vaterlande erst recht zu nützen und seine Ehre zu mehren. *RICHARD HAUPT.*

1) Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein. Lübeck 1904.

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

Die Februar-Nummer des Connoisseurs zeigt auf dem Umschlag eine farbige Reproduktion nach einem der reizendsten Bilder von Sir Thomas Lawrence, dem Porträt der beiden jungen Schwestern Fanny und Jane Hamond, Eigentum von Mr. Nicholas Bacon. W. G. Blaikie Murdoch schreibt über das Bostoner »Museum of Fine Arts« und gibt dabei Abbildungen nach folgenden Gemälden: dem sog. Porträt des Giovanni Bentivoglio von Andrea Solario, einer Madonna mit Kind von Bramantino, dem Bildnis seines Sohnes von Francisco Goya, eines Mädchenbildnisses »The little rose of lyme regis« von Whistler, von »Im Theater« von Mary Cassatt und »Dante und Virgilius« von Corot.

Hierauf folgt die Reproduktion eines Gemäldes von W. Clarkson Stanfield R. A. »Oxford on the River Ore« in der Wallace Collection. W. B. Redfern schreibt über die Waffensammlung von Mr. Twonroe und Mac Iver Percival über alte Tapeten. Auch diese Nummer enthält eine Seite mit farbigen Abbildungen nach Uhren aus der Ward Usher-Sammlung. Weiter umfaßt diese Lieferung noch einen Aufsatz von Louise Richter über ein Porträt von François Clouet und von A. K. Sabin über die Kopien nach mittelalterlichen englischen Wandmalereien im Victoria and Albert Museum, welche Mr. E. W. Tristam in Wasserfarbe kopiert hat und die vom genannten Museum angekauft wurden. Außerdem sind noch einige Abbildungen zu erwähnen: das Porträt eines Jungen in Rot von Mme. Vigée Lebrun in der Wallace Collection; eine Studie nach einem jungen Mädchen von Jean Baptiste Greuze in Montpellier und eine farbige Reproduktion von »Dolores oder der tote Vogel« von Sir Joshua Reynolds in der Sammlung Lord Glenconners.

Frederick H. Evans und Mr. Arthur K. Sabin haben eine Ausgabe von Holbeins »Totentanz« veröffentlicht. Für die Reproduktionen haben sie die Holzschnitte aus der dritten Ausgabe von 1547, die von Jean und François Fellon besorgt wurde, gewählt. Einige Holzschnitte haben sie nicht reproduzieren lassen; so die »Putti« und das »Memento mori«, weil diese eigentlich nicht dazugehören, und das »Jüngste Gericht«, weil es gar nicht von Holbein ist. Auch hat man die Holzschnitte neu geordnet, was erwünscht erschien und man sich zudem erlauben konnte, da Holbein in England war, als sein Buch zum erstenmal herauskam, und also wahrscheinlich nichts oder sehr wenig von der Reihenfolge gewußt hat. Den französischen Begleittext hat man ins Englische übersetzt. Bei William Heinemann ist ein von Joseph Pennell illustriertes Buch »Pictures of War Work« herausgekommen mit einer Einleitung von H. G. Wells. Hat Muirhead Bone den englischen Militärbetrieb gezeichnet, so hat Joseph Pennell in seinem Buche festgelegt, wie im Vaterland gearbeitet würde, um den Kriegern jenseits des Meeres zu dem nötigen Material zu verhelfen. Dr. Tancred Borenius hat den Katalog der Gemälde alter Meister in der Bibliothek von Christ Church in Oxford herausgegeben.

Auch die März-Nummer des Connoisseurs bringt hübsche Abbildungen. Auf dem Umschlag einen Farbendruck von F. Weathleys »Milchmädchen«, weiter das Porträt Mrs. Harcourts von John Downman (dat. 1781) aus der Sammlung von Mrs. Reynolds-Pleyten. »New-Mackrell«, Stich von N. Schiavonetti nach dem Gemälde von J. Wheatley und ein Blatt mit farbigen Abbildungen von Battersea Emailles aus der Ward Usher-Sammlung. In Schwarz-Weiß sind reproduziert »Der Sturm« von Willem v. d. Velde d. J. in der National Gallery, ein Damenporträt von Greuze in der Wallace Collection und eine Allee in der Nähe von Dordrecht von Albert Cuyp, in derselben Sammlung. —

Maurice W. Brockwell gibt den ersten Teil einer Reihe von Aufsätzen über die Sammlung Cook in Richmond bei London, in welchem er die Gemälde der italienischen Schule behandelt. Die beigegebenen Abbildungen zeigen die Madonna mit Kind von Ceccarelli, die Anbetung der Könige von Fra Filippo Lippi, das Porträt Niccolo Vitellis von Signorelli, die Verkündigung von Cosimo Tura, Medea mit ihren Kindern von Ercole de Roberti, das Bildnis der Caterina Cornaro von Giorgione und Tizian, Laura de Dianti von Tizian, das Damenporträt von Sebastiano del Piombo und eine Landschaft von Domenichino.

Weiter enthält diese Lieferung noch einen Aufsatz von Fred Roe R. S. über eine spezielle Art von Bänkchen aus Eichenholz, von Maberly Philipps über alte Gegenstände, die beim Sport und vom Militär benutzt wurden, und von Alexander J. Finberg über die Gemälde Turners in der National Gallery. Im »House of Lords« hat nämlich Lord d'Abernon gesagt, der englische Staat besitze 20000 Turners. Diese Erklärung hat großes Erstaunen verursacht; man hat sich vorgestellt, die National Gallery besitze 20000 Gemälde Turners und hat dabei an die umfangreichsten gedacht und an die Unmöglichkeit, eine so große Sammlung öffentlich zu zeigen. Man fand also den Gedanken, etwas davon zu verkaufen, sehr praktisch und vernünftig. Zu dieser Anzahl von 20000 Turners kann man aber nur kommen, wenn man jedes Stückchen Papier mitrechnet, was zum Nachlaß von Turner gehört, auch solche, auf welche er etwas geschrieben, nicht einmal gezeichnet hat und viele, welche gar nicht von ihm selbst herrühren. In Wirklichkeit besitzt die National Gallery 100 fertige Bilder Turners, die über die National und Tate Gallery verteilt sind oder als Leihgabe in provinzialen Museen hängen. Wenn die Trustees die Erlaubnis zum Verkauf einiger ihrer Turner bekämen, würden sie hierfür zuerst diese letzten Gemälde ausersehen, und das Resultat würde sein, daß die provinzialen Museen eine wichtige Arbeit Turners entbehren müßten. Außer diesen farbigen Gemälden Turners gibt es noch eine große Anzahl teilweise sehr schöner Stücke dieses Meisters, die unvollendet sind. 1915 hatte man schon 187 davon umrahmt. Wie viele es im ganzen sind, ist dem Verfasser unbekannt. Sehr interessant ist die Sammlung von Zeichnungen Turners. Mehrere davon sind in dem Aufsatz abgebildet.

Wie wir schon erwähnt haben, hat der Duke of Buccleuch seine berühmte Miniaturensammlung zeitweilig dem Victoria und Albert-Museum als Leihgabe überlassen. Martin Wood hat in der Januar-Nummer des »Studio« einen Aufsatz mit vielen Abbildungen hierüber gegeben. Reproduziert sind: vier Miniaturen von Hans Holbein, Queen Catherine Howard; Margaret Wotton, Marchioness of Dorset (genannt Queen Catherine of Arragan); George Nevill, Lord Abergavenny, K. G. (dat. 1535) und ein Selbstbildnis, der Inschrift nach 1543, im Alter von 45 Jahren gemacht; weiter das sogenannte Porträt von Königin Catherine Howard, wahrscheinlich aber eine Dame vom französischen Hofe, eine Miniatur im Stil von François Clouet, Queen Mary I. von Antonio Moro, Anna Clifford, Countess of Dorset von Isaac Oliver, Prince Edward (später Edward VI.), dem Holbein zugeschrieben, King Henry VIII., 35 Jahre alt, von einem unbekannten Künstler, Oliver Cromwell von Samuel Cooper, William Cavendish, erster Herzog von Newcastle nach van Dyck von Samuel Cooper, von dem auch die Bildnisse von König James II. und Charles II., weiterhin mehrere Miniaturen von Holbeins Schüler Nicholas Hilliard.

Die Engländer haben auch ihre Kriegsmaler. Muirhead Bone und James Mcbey sind augenblicklich in Frankreich beschäftigt, Bone an der Front, Mcbey, weil er nicht dem wuchtigen Kriegsleben gewachsen war, hinter der Front, in Boulogne sur Mer, Rouen usw. Frank Gibson hat über diese beiden Maler und ihre Tätigkeit geschrieben und seinem Aufsatz verschiedene Abbildungen nach ihren Werken beigefügt. Beide haben viel Schönes geleistet, sie suchen den Krieg nicht in seiner Schrecklichkeit abzubilden; auch wenn sie ihre Sujets direkt den Kriegshandlungen entlehnen, macht ihre Arbeit doch an erster Stelle einen ästhetischen Eindruck.

W. D. Whitley bringt seinen dritten Aufsatz über die Ausstellung von angewandter Kunst. Die hier schon erwähnten Ausstellungen der Gemälde von Alexander und John Robert Cozens wurde im Februar-Heft des Studio von Frank Gibson besprochen.

Die 38. Ausstellung canadischer Kunst von der »Royal Canadian Academy« in Montreal wird von H. Mortimer - Lamb besprochen. Mehrere Gemälde von Beatty, Leduc, Mabel H. May, D. M. Bell Smith, Harry Britton, Percy D. Woodcock, William Brymner, Gertrude des Clayes, Albert H. Robinson, Charles de Belle und Robert Harris sind in diesem Aufsatz reproduziert.

Malcolm C. Salamon veröffentlicht im März-Heft dieser Zeitschrift einen reich illustrierten Aufsatz über die Ausstellung graphischer Kunst in der »Royal Academy«. F. Martin Wood behandelt die gemalten Porträts von Ambrose Melvoy.

Die belgisch-holländische Zeitschrift »Onze Kunst« hat in den ersten Lieferungen dieses Jahres wieder verschiedene interessante Aufsätze veröffentlicht. Das Januar-Heft wird ganz vom Aufsatze Schmidt-Degeners über das »Genetische Problem der Nachtwache« eingenommen, worauf wir später zurückkommen werden, wenn die ganze Reihe dieser Artikel abgeschlossen sein wird. Im Februar- und März-Heft schreibt Dr. G. J. Hoogewerff über die Gemälde von Gerard Honthorst in Rom. Nach seiner Lehrzeit bei Abraham Bloemaert in Utrecht reiste Honthorst über die Alpen nach Rom und schloß sich dort der Richtung Caravaggios an. Er hat Michelangelo da Caravaggio wahrscheinlich nicht mehr persönlich gekannt, da dieser 1609 gestorben ist und Honthorst vermutlich erst gerade in diesem Jahre nach Rom kam. Der Realismus des römischen Meisters machte auf den Holländer einen tiefen Eindruck. Eine stattliche Anzahl seiner Bilder kann man heutzutage noch in Italiens Hauptstadt und deren Umgebung kennen lernen. Dazu hat Prof. Hermanin vor kurzem noch eines beigefügt,

ein Altarstück in der Kapuzinerkirche in Albano bei Rom. Folgende Inschrift kam unterm Staub hervor: »Gerardus Honthorst, Flander, fecit 1618.«

Aus Anlaß dieser Entdeckung veröffentlicht Dr. Hoogewerff hier seine schon vorher gemachten Notizen über die Arbeiten Honthorsts in Rom. Auf dem Bilde in Albano sehen wir eine Prinzessin Colonna Gonzaga, Stifterin des Kapuzinerklosters, die vom hl. Bonaventura der Maria empfohlen wird, welche mit dem Kinde Jesus und mehreren Engeln auf den Wolken erscheint. Rechts steht der hl. Franz von Assisi, der ebenfalls hinauf sieht. Die Figuren im Vordergrund sind mehr als lebensgroß. Im Hintergrund sieht man das Ufer des Albaner Sees mit dem Kloster von Palazzolo, dem Schwesterkloster der Kapuziner, am Fuße des Monte Cavo gelegen. Das Gemälde unterscheidet sich von den meisten Altarstücken dieser Zeit durch Wahrheit und kühne Komposition. Es ist kein Theatertableau, wie man dies von vielen religiösen Bildern dieser Periode sagen kann. Als Honthorst dieses Bild malte, war er 28 Jahre alt. Es war aber nicht sein erstes Stück in Rom. Die Verherrlichung von St. Paulus in Santa Maria della Vittoria, welche schon von Sandrart erwähnt wird, ist früher entstanden. Ebenfalls in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes und unter unmittelbarem Einfluß von Caravaggio malte er die drei Gemälde in Santa Maria in Aquiro, Nachtstücke von dem Typus, dem er seinen Beinamen »Gherardo delle Notte« verdankt; es sind: »Die Beweinung«, »Die Verspottung« und »Christus im Palast des Hohen Priesters mit Fäusten geschlagen«. Die Figuren auf allen diesen Bildern sind lebensgroß. Besser als diese drei Gemälde ist ihm das Altarstück, das er für die vornehmste Kapuzinerkirche in Rom, Santa Maria della Concezione, malte und das später gegen den »Michael« von Guido Reni ausgewechselt wurde und nun an einer Seitenwand hängt, gelungen. Es stellt die Verspottung Christi dar. Die Auffassung zeigt noch ganz den Einfluß von Caravaggio, auch die Weise, in der die Lichteffekte angebracht sind; nur die Farben sind anders gewählt. Erst im Altarstück in Albano spricht er eine eigene Sprache. Dieses Bild enthält ein ekstatisches Element, das dem Realismus von Caravaggio fremd ist. Die Kirche Santa Croce in Gerusalemme besitzt ein interessantes Bild, das nirgendwo erwähnt wird, »Christus vor dem Hohepriester«. Es hat schwer gelitten, kann aber noch wohl restauriert werden. Auch hier sind die Figuren lebensgroß. Durch seine Wahrhaftigkeit und Einfachheit ist es eines der besten Werke Honthorsts. Dieses Gemälde und dasjenige in Albano sind die Höhepunkte seiner Kunst, die er dann später im Dienste von Allegorien liebenden Majestäten verbrauchte und die durch Überfluß an Erfolg verdorben wurde. Von diesem letzteren Gemälde werden noch zwei andere Exemplare erwähnt. Das eine, in der Sammlung des Herzogs von Sutherland, war ehemals in Stafford House in London und wurde damals, mit Recht oder Unrecht, für identisch mit dem schon bei Sandrart genannten Gemälde, das Honthorst in Rom für Prinz Giustiniani malte, gehalten. Das andere ist in der Eremitage in Petrograd. Das Museum in Wien besitzt noch ein viertes Exemplar (oder eine Kopie), während alte Kopien im Dom in Bordeaux und im Museum in Rouen angetroffen werden. Außerdem wurde es dreimal gestochen, so daß es also seiner Zeit ein sehr bekanntes und berühmtes Bild gewesen sein muß. Übereinstimmung mit dem besprochenen Nachtstücke zeigt ein Altarstück in der Kirche San Calisto in Trastevere, eine Darstellung des hl. Benedictus, der die Kranken heilt. Es wurde von Filippi Fili (Ammaestramento 1686, p. 38) unter Vorbehalt dem Honthorst zugeschrieben. Die Kirche ist nun verlassen und zerfallen, das Gemälde ist in schlechtem Zustand und außerdem teilweise übermalt, wodurch es dem Verfasser zu sagen unmöglich ist, ob die Zuschreibung richtig ist, obwohl vieles darauf deutet. In diesem Falle, wenn das Bild wirklich bei Honthorst bestellt worden ist, haben wir dadurch einen Beweis für die Richtigkeit der Behauptung, daß Papst Paul V. Borghese, der San Calisto für die Benediktiner in Ordnung setzen ließ, wirklich die »Fiamminghi« bevorzugte, denn über dem linken Altar hängt ein merkwürdiges Gemälde des rätselhaften »Giovanni Bilivert« aus Maastricht.

Längere Zeit galt als das Meisterwerk Honthorsts in Rom »Die Enthauptung Johannes des Täufers« in Santa Maria della Scala, welches schon von Sandrart gelobt wird. Seiner Entstehung nach steht es zwischen der »Verspottung« in Santa Maria della Concezione und dem »Christus vor Pilatus« in Santa Croce. Dieses Bild wurde noch 1806 von Giuseppe Longhi gestochen, der es eine Arbeit von Gerard Dou nennt. Longhi gibt die Darstellung im Spiegelbild und hat verschiedenes in der Komposition geändert, wodurch man gerade sieht, wie geschickt die Anordnung von Honthorst ist.

Die Gemälde dieses Meisters, die man in den Museen von Rom antrifft, sind zahlreich. Die Galleria Borghese besitzt zwei gute Gemälde aus seiner späteren holländischen Zeit, eine »Musizierende Gesellschaft« und eine »Susanna mit den Alten« (datiert 1655), also aus demselben Jahre wie das Selbstbildnis im Amsterdamer Rijksmuseum. Im folgenden Jahre am 27. April starb Honthorst in Utrecht. Die »Susanna mit den Alten« ist ein außerordentlich gut gelungenes Bild, worin Honthorst, am Ende seines Lebens, nochmals ganz sich selbst gibt. Es ist nicht mehr in braunem Ton gemalt, das Licht ist kein künstlerischer Effekt, es leuchtet aus den Farben selbst hervor, etwas, was nur die Venetianer und die allerbesten Vlamen zustande gebracht haben. Honthorst, der als Modemaler viel von seinen besten Eigenschaften eingebüßt hatte, zeigt in dieser Susanna noch einmal, daß der Maler, der in Rom mit großer Sorgfalt und Arbeitskraft seine Altarstücke gemalt hat, auch später, in seinen guten Stunden und wenn er wollte, imstande war, etwas hervorzubringen, das gut und interessant ist. Ein drittes, dem Honthorst zugeschriebenes Bild in der Galerie Borghese, »Loth und seine Töchter«, rührt von seinem besten italienischen Nachahmer Architā Ricci aus Lucca her. Honthorst arbeitete in Rom, ehe sich dort die holländische Maler-»Bent« formiert hatte; er ist als der

Vorläufer der holländischen Schule, die im 17. Jahrhundert in Rom tätig war, zu betrachten. Den Weg, den er eingeschlagen, haben dann auch Pieter van Leer und Jan Asselyn befolgt, obwohl diese beiden keine Altarstücke gemalt haben.

Von den übrigen Aufsätzen im Februar- und März-Heft von »Onze Kunst« sind noch zu erwähnen: Plaschaert über Fantin Latour aus Anlaß der Ausstellung seiner Werke in Rotterdam und J. de Bosschere über die Tätigkeit der beiden belgischen Maler Emil Claus und Albert Baertson in England. Emil Claus malt die Sonne auf den Blumen in New Garden, Albert Baertson den gelben Nebel von London und den Schnee. Die Illustrationen zeigen, mit wieviel Erfolg beide gearbeitet haben.

Die erste Lieferung der Zeitschrift »Oud Holland« bringt viel Interessantes. Bredius schreibt über François Ryckhals, der seiner Meinung nach die Stilleben und Innenräume gemalt hat, die mit einem Monogramm signiert sind, das durch Bode (Studien zur Geschichte der holländischen Malerei) für die Signatur von Frans Hals d. J., dem Sohn des berühmten Frans Hals gehalten wurde. Bode übernahm diese Deutung von dem bekannten Sammler Suermondt. Bei seinen Untersuchungen in den Archiven begegnete Bredius zahlreichen Stilleben und Bauernscheunen von François Ryckhals. Die Jahreszahlen auf den mit dem Monogramm bezeichneten Gemälden laufen von 1628 bis 1645. Ryckhals starb 1647. Frans Hals d. J. wurde erst 1618 geboren. Nimmt man an, daß er das Bild bei Herrn Ekman in Finspong (Schweden) gemalt hat, so müßte er damals zehn Jahre alt gewesen sein.

François Ryckhals ist in Middelburg geboren und gestorben. Wann er geboren wurde, ist unbekannt. Von 1633—1634 wohnte er in Dordrecht, wo er sechs Monate lang Mitglied der St. Lucas-Gilde war. Es scheint, daß er sich in dieser Zeit viel mit dem Malen von Landschaften und Bauernstilleben, Gefäßen, Kochtöpfen und anderem Geschirr beschäftigte. Erst ungefähr 1640 folgten die prächtigen reichen Stillleben, wovon einige bei diesem Aufsatz abgebildet sind: das aus der Sammlung Ekman, eins im Kaiser-Friedrich-Museum, ein drittes im Museum in Budapest, eins in der Eremitage in Petrograd und das letzte in der Sammlung Kaszab in Budapest. Die prächtigen Goldschmiedearbeiten auf den Gemälden in Berlin und Budapest wird er wohl in Middelburg von den zahlreichen geschickten Gold- und Silberschmieden dieser damals so reichen Kaufmannsstadt her haben.

Als Beispiel, wie seine frühen Werke der Arbeit von Herman und Cornelis Saftleven nahestehen, gibt Bredius eine Abbildung nach dem »Harmanus Saftleven 1636« bezeichneten Gemälde in Aix en Provence. Außerdem ist noch eine Zeichnung von François Ryckhals aus dem Gemeindearchiv in Haarlem abgebildet, die Innenansicht einer Scheune aus dem Museum in Karlsruhe und eine 1643 datierte felsige Landschaft mit Hirten, Schafen und Kühen aus der Sammlung von Dr. von Rauch in Heilbronn. Als der Eigentümer dieses Bild in einem alten Palast in Lima in Peru entdeckte, trug es die falsche Bezeichnung Paulus Potter. In der Werkstatt von Prof. Hauser kam das sogenannte Monogramm von Frans Hals d. J. hervor. Man hatte zuerst an Jan Baptist Weenix gedacht.

Aus den Rechnungen der St. Lucas-Gilde in Middelburg geht hervor, daß 1644 Laureys Beernaert als Schüler zu Ryckhals kam. Über diesen Laurens Bernaert, der später Dekan der Gilde wurde, wird man weiteres im vierten Teil der »Künstler-Inventare«, die von Bredius herausgegeben werden, finden. Bredius gibt eine Liste der ihm bekannten Werke des Ryckhals, die alle mit dem Monogramm bezeichnet sind und eine Liste der Gemälde von Ryckhals, die in den Inventaren des 17. und 18. Jahrhunderts vorkommen und ferner die von ihm über diesen Meister gefundenen Archivalia.

Dr. H. E. van Gelder erzählt Besonderheiten aus dem Tagebuch (von 1517) eines italienischen Reisenden, hauptsächlich was darin über Holland gesagt wird. Dieser Reisende war Luigi d'Aragona, Kardinal und Erzbischof von Otranto. Sein Tagebuch wurde von seinem Sekretär Antonio de Beatus geführt und 1905 mit einer vorzüglichen Einleitung von Prof. L. Pastor in der vierten Lieferung des vierten Teiles der »Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes« herausgegeben.

Eine interessante Entdeckung publiziert Dr. Hans Schneider, indem er zeigt, daß Jan Lievens das männliche Porträt Raffaels aus der Sammlung Czartoryski in Krakau als Vorlage verwendet hat. Die Geschichte dieses raffaelischen Bildes ist erst von 1807 an bekannt. Eine sehr freie Nachzeichnung kommt aber schon in A. van Dycks italienischem Skizzenbuch aus den Jahren 1621—27 vor. Auch wurde das Bild von Pontius für van Dycks »Ikonographie« gestochen. Eine gereimte Unterschrift preist Raffael als den Dargestellten. Gronau hat vor einigen Jahren schon die Vermutung ausgesprochen, das Bild müsse sich einige Zeit im Norden befunden haben, da von einer Reise des Pontius nach Italien nichts bekannt ist. Da die Niederlande damals ein ansehnlicher Umschlageplatz für italienische Kunst waren, so ist es gar nicht ausgeschlossen, daß das raffaelische Porträt ebensogut wie Tizians »Ariosto« und Raffaels »Castiglione« zeitweilig in den Niederlanden gewesen ist, dort von Lievens gesehen wurde und tiefen Eindruck auf ihn machte. Jedenfalls zeigt das Lievensche Bildnis eines unbekannten Herrn, das sich in der Sammlung von Prof. Dr. Georg Graf Mycielski in Krakau befindet, eine nicht zu leugnende Übereinstimmung mit dem Raffaelischen Porträt, was man deutlich durch Vergleichung der beiden beigegebenen Abbildungen sieht. Nicht nur in der Pose, sondern auch in der Lichtverteilung ist Lievens Raffael gefolgt.

Das Bildnis wird in Lievens Amsterdamer Zeit, um 1660, entstanden sein. Es ist interessant, diese beiden Porträts einander gegenüberzustellen, das herrliche Bild des frühen Cinquecentos mit dem merkwürdigen Sphinxblick und das pompöse Bild des holländischen Plebejers. Man fragt sich, wie Lievens dazu gekommen ist, diesen kleinbürgerlichen Mann in solcher Weise zu porträtieren, und auch auf diese Frage

gibt Dr. Schneider eine Antwort. Im reich gewordenen Amsterdam der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts konnten viele Leute ganz niedriger Herkunft sich ein gemaltes Porträt leisten und wünschten dann imposant auszusehen, einem Fürsten oder Gott ähnlich. Dr. Schneider erinnert an den Fall des Jan Andrea Lievens, der seinen Gläubiger Kermt als Scipio und dessen Frau als Pallas malen mußte. Vielleicht hat der von Lievens dargestellte Herr irgendwo das raffaelische Original oder eine Skizze danach gesehen und den Auftrag gegeben, ihn wie den »göttlichen Raffael« abzubilden.

M. J. F. W. van der Haagen, ein Nachkomme des Haager Landschaftsmalers Joris van der Haagen, zeigt, wie dieser mit dem Vogelmaler Dirck Wyntrack zusammengearbeitet hat. Als eins der besten Beispiele dieser gemeinschaftlichen Tätigkeit nennt der Verfasser das Gemälde, das unter Nr. 87 auf der Auktion Steengracht in Paris verkauft wurde. Das Bild war als Jan Wynants und Dirck Wyntrack katalogisiert. — Dr. R. Bylsma schreibt über die ältesten Fayencen in Rotterdam.

Die erste (April)-Lieferung dieses Jahres von dem »Bulletin van den Nederlandschen oudheidkundgen Bond« enthält einen Aufsatz von Adolph Mulder über das Wiederherstellen alter Gebäude im historischen oder sogenannten neuen Stil, und eine Antwort darauf von Dr. Jan Kalf. Ritter Victor de Stuers ist der erste gewesen, der sich in Holland mit dem Restaurieren alter Gebäude beschäftigt hat; sein Ziel war, durch Wiederherstellen das Gebäude vor weiterem Zerfall zu hüten und es in einen Zustand zu bringen, der dem ursprünglichen möglichst nahe kam. Dieser Auffassung schließt sich Mulder an und ärgert sich über die Restauration der Kirche in Gouda, wo man, statt Kopien erhaltener Teile anzubringen, die herzustellenden Stücke in modernem Stil angefertigt hat. Dr. Jan Kalf verteidigt die moderne Auffassung und preist die neu angebrachten plastischen Arbeiten von Zyl.

E. J. Haslinghuis gibt einen illustrierten Aufsatz über ein Haus in Arnheim, genannt »De Olde Munte« (Bakkerstraße Nr. 6), das aus dem frühen 18. Jahrhundert stammt und sowohl äußerlich wie innerlich noch ganz im Stile Ludwigs XIV. erhalten ist.

Am 30. November 1916 wurde in Albasserdam (unweit von Rotterdam) ein steinerner Topf (Caardmannetje) mit mehreren Münzen gefunden. Aus den Jahreszahlen geht hervor, daß das Geld kurz nach 1574 vergraben ist. A. O. van Kerkwyk veröffentlicht im Bulletin eine Liste dieser Münzen. Hauptsächlich sind sie niederländischer Herkunft; bei den goldenen Münzen gibt es ein paar englische und eine spanische, bei den silbernen eine italienische.

In der Januar-Lieferung von »Oude Kunst«, schreibt Bredius über die Ausstellung einiger Gemälde von Calraet im Mauritshuis im Haag. Bredius hat schon früher, infolge seiner Archivuntersuchungen behauptet, daß die Pfirsich-Stilleben, die A. C. bezeichnet sind, nicht von Albert Cuyp, sondern von Calraet sind. Es waren aber keine Gemälde dieses Meisters bekannt, bis neuerdings Schmidt-Degener, der Direktor des Rotterdamer Museums, im Kunsthandel ein Stilleben mit Pfirsichen entdeckte, das A. N. Calraet bezeichnet ist. Es wurde sogleich von Bredius angekauft, der danach mit dem Direktor der Galerie Prof. Martin eine kleine Ausstellung im Mauritshuis arrangierte, damit er die Kenner von der Richtigkeit seiner Hypothese überzeugen konnte. Außer dem A. N. Calraet bezeichneten Gemälde waren dort beisammen: ein Stilleben mit Pfirsichen aus der Sammlung von Lennep in Bloemendeal (bei Haarlem), eins aus der Sammlung Kröller im Haag und drei aus dem Rotterdamer Museum, alle A. C. bezeichnet und zum Vergleich ein echter früher Cuyp mit einer Frau, die ein Körbchen mit Pfirsichen in den Händen hält, welches Bild dem Herrn Onnes van Nyenrode gehört.

Dr. Elisabeth Neurdenburg schreibt über die Technik der Alt-Delfter Fayence und J. G. de Lint über das alte Grabmonument von Jan van Arkel (gest. 1272) und seiner Frau in der Kirche in Gorinchem (oder Gorcum). Die steinernen Figuren dieser beiden wurden, als man in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die alte Kirche abbrach und eine neue baute, unter dem Fußboden der neuen Kirche begraben. Neuerdings hat man sie wieder ausgraben lassen. Die oberen Teile und gerade die Köpfe haben sehr gelitten.

S. Moulyn schreibt in der Februar-Lieferung über die Lithographien Alois Senefelders (1771—1834); Dr. Elisabeth Neurdenburg über alte Delfter Fayencen und deren Zeichner und über Delfter Fayence im Museum in Amsterdam. H. Martin berichtet über einen ansehnlichen Fund von kupfernen, spätgotischen Gegenständen, der am Wege von Leeuwarden nach Sneek gemacht wurde, an der Stelle, wo einst das Nye-Kloster stand, das 1572 zerstört wurde. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind damals die nun gefundenen Gegenstände unter die Ruinen des Gebäudes geraten. Es sind mehrere Kandelaber und ein Kronleuchter, alles aus Messing (Aurichalcum).

Die Lithographie in Holland behandelt S. Moulyn in einem Aufsatz im März-Heft von Oude Kunst, wobei u. a. ein lithographiertes Kinderköpfchen von Josef Israëls und eine Lithographie von F. H. Weißenbruch und M. Maris abgebildet sind. J. H. Deelken schreibt über alte Möbelkunst auf der Nordsee-Insel Ameland. Diese Nummer enthält noch eine Reproduktion nach einer »Marine« von Willem v. d. Velde in der Galerie Goudstikker in Amsterdam. *V.*

EIN BEITRAG ZU DEM BILDE FRANCESCO GUARDIS IN DER ÄLTEREN PINAKOTHEK

Es ist schon mehrfach[1]), auch an dieser Stelle, über das Bild von Francesco Guardi in der älteren Pinakothek: »Konzert in einem venetianischen Damenstift« gesprochen worden. Zwei Fragen haben für das Bild noch keine Beantwortung gefunden:

1. Welchen Saal hat Guardi gemalt?
2. Welches Fest hat der Maler dargestellt?

---

1) G. A. Simonson in Gazette des Beaux Arts. Dez. 1908, S. 495ff. und in Ztschr. f. bild. Kunst. 1910, S. 232ff.

Zu dem ersten Punkte möchte ich nun auf eine bisher unbekannt gebliebene Stelle aus den Aufzeichnungen des Nic. Balbi hinweisen[1]). Dort heißt es anläßlich der Feierlichkeiten zum Empfang Kaiser Josephs II. (im Jahre 1769)[2]): »Am Abend war auf Staatskosten das erwähnte Konzert im Palazzo Rezzonico (am Canal Grande, nahe bei S. Barnaba) veranstaltet worden. Sowohl Chor wie Orchester wurde von hundert Konservatoristinnen aus den vier Hospitälern ausgeführt... Dem Kaiser gefiel die Aufführung sehr, er hörte das ganze Konzert im Saale stehend an. Die mitwirkenden Mädchen hatten auf drei übereinanderliegenden Balkons Platz genommen, auf dem tiefsten die Violinen-, Cembalo-, Violincello- und Harfenspielerinnen, auf dem mittelsten die Sängerinnen mit ihrem berühmten Lehrer Bertoni und auf dem obersten die Oboen-, Flöten-, Fagott-, Traversieren (Querflöten)-, Trompeten- und Hornbläserinnen und die Paukenschlägerinnen.«

Solche Logen, »Coretti« genannt, gab es zwar auch in anderen venzianischen Festsälen, so im Spedale di S. Giovanni e Paolo (Hospedaletto), doch handelt es sich dann um zurückliegende, einzelne kleine Logen. Nirgends ist — jedenfalls bisher — von einem dreifachen Aufbau die Rede, wie im obigen Bericht. Meiner Ansicht nach kommt daher als Vorlage für das Bild nur der Saal im Palazzo Rezzonico in Betracht.

Über den zweiten Punkt bin ich leider nicht so glücklich in der Lage, etwas Positives zu berichten, doch möchte ich gegen die Annahme, daß wir es auf dem Guardischen Bild mit dem Fest zu Ehren der Contes du Nord zu tun haben, einiges einwenden. Von drei Staatsfeierlichkeiten, bei denen die Mädchen aus den Hospitälern stets mitzuwirken pflegten, sind uns genaue Schilderungen erhalten: vom Einzug Kaiser Josephs II. (im Jahre 1769) — der oben erwähnte Bericht; von dem Empfang der sogenannten Contes du Nord (20. Januar 1782) — der Brief der Gräfin d'Ursins et Rosenberg[3]), und eine Schilderung[4]) der Feier anläßlich des Besuches Papst Pius VI. (Mai 1782). Von diesem letzten Fest soll nach G. A. Simonson Guardi vier Bilder für den Engländer Pietro Edwards gemalt haben.

Wenn wir annehmen, daß das Bild wahrheitsgetreu ist, so haben wir keines der obengenannten Konzerte vor uns.

1) E. Cicogna: Inscrizioni veneziane. Venedig. 1842, Bd. IV, S. 548 ff.

2) La sera vi fu l'accennata Accademia a pubbliche spese nel Palazzo Rezzonico sul Canal Grande a S. Barnaba. Fu questa eseguita cosi per il canto come per il suono di tutti i musicali strumenti da cento figlie coriste dei 4 Ospitali della città... Fu pure molto aggradito dall'Imperatore stesso, che stette sempre in piedi nella sala dove sopra eminente orchestra in tre separati piani stavano situate le figlie stette coriste, cioè al piu basso le suonatrici di violino, clavicembali, violincelli e arpe, in quello di mezzo le virtuose di canto col celeberrimo maestro F. Bertoni, e nel superiore le suonatrici degli oboi, flauti, fagotti, traversieri, trombe, corni e timpani.

3) Du Séjour des Contes du Nord à Venise. 1782.

4) Cicogna, a. a. O. Bd. IV, S. 556.

1. Nach allen drei Berichten wurden die Mädchen bei den öffentlichen Konzerten von Dirigenten geleitet. In den beiden ersten Erzählungen wird Bertoni, in der letzten Galuppi, besonders als einzig mitwirkender männlicher Musiker erwähnt. Auf der Abbildung dagegen sehen wir in der Mitte des obersten Balkons ein Mädchen den Takt schlagen, ein Brauch, der in den venezianischen Mädchenkonservatorien ein üblicher war[5]).

2. In den Berichten wird die Zahl der Mitwirkenden auf ca. 100 geschätzt, denn zu diesen großen Feierlichkeiten wirkten die Musikerinnen aus allen vier Konservatorien: degl'Incurabili, di S. Giovanni e Paolo, della Pietà, dei Mendicanti zusammen. Dagegen finden wir auf unserem Bild nur einige dreißig Künstlerinnen. Diese Anzahl entspricht der üblichen, wenn bei Aufführungen nur ein Institut hinzugezogen wurde.

3. Ferner läßt sich noch gegen die Annahme, daß wir es auf dem Bild mit einer der obenerwähnten öffentlichen Feierlichkeiten zu tun haben, folgendes einwenden: Mit dem ersten Bericht stimmt die Aufstellung des Orchesters nicht überein. Auf unserem Bild befinden sich die Sängerinnen auf dem obersten Balkon, auf dem mittelsten stehen die Violinenspielerinnen, auf dem untersten Bratschen und Celli.

Für die zweite Feier lag der Brief der Gräfin Rosenberg vor, danach fand das Konzert für die Contes du Nord in der Casin dei Filarmonici statt, »einem Palast, der an den Markusplatz grenzt«. Der Palazzo Rezzonico dagegen liegt am Rio di San Barnaba, auf der südlicheren Insel Venedigs, kann daher mit der Casin dei Filarmonici nicht identisch sein. Die Aufführung für Papst Pius VI. fand in dem Saal oder der Kirche des Hospitals degl'Incurabili statt[6]), folglich auch nicht im Palazzo Rezzonico.

Ich möchte die Ergebnisse dahin zusammenfassen: Aller Wahrscheinlichkeit nach ist auf dem Guardischen Bild der Saal des Palazzo Rezzonico dargestellt, denn nach dem Bericht von Nic. Balbi waren in diesem Saal drei übereinanderliegende Balkons angebracht, was uns bisher sonst von keinem anderen Konzertsaal Venedigs berichtet worden ist. Nehmen wir diese Verhältnisse als tatsächliche an, so sprechen drei Gründe dagegen, daß wir es hier überhaupt mit einer größeren Staatsfeierlichkeit zu tun haben.

1. Wurden bei solchen Anlässen die Mädchen von einem berühmten Dirigenten geleitet.

2. Wirkten bei diesen Gelegenheiten ca. 100 Mädchen mit, gegen 30 auf unserer Abbildung.

3. Wissen wir, daß mit der ersten Schilderung die Aufstellung des Orchesters nicht übereinstimmt. In den beiden anderen Berichten werden direkt andere Aufführungssäle angegeben.

Man könnte einwenden, daß Guardi mit künstlerischer Licenz sich über die beiden ersten Punkte hinweggesetzt hat, dagegen möchte ich erwidern, daß die Verhältnisse, wie Guardi sie gemalt hat, wohl mit der Wirklichkeit übereinstimmen können, wenn wir

5) Vgl. meine Schrift: Der chorische Gesang der Frauen, Leipzig 1917, S. 43 ff.

6) Fr. Caffi: Storia della Musica sacra a Venezia. Venedig 1854. I. 412 ff.

nur annehmen, daß es sich nicht um eine Haupt- und Staatsaktion handelt, sondern daß wir eine der üblichen venezianischen Privatakademien vor uns haben. Auch bei diesen Konzerten wurde oft eines der Mädchenkonservatorien zur Mitwirkung herangezogen, Chor und Orchester stand dann unter der Leitung einer der Künstlerinnen, und die Mitgliederzahl eines Instituts würde mit der Anzahl auf dem Bilde übereinstimmen. Das Paar, das auf der rechten Seite des Bildes sitzt, scheint allerdings, wie Simonson richtig behauptet, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen, doch ist es sehr gut möglich, daß es nur hervorragende venezianische Adlige vorstellt, vielleicht die Besitzer des Saals und Veranstalter der Konzerte. *Dr. K. MEYER.*

NEKROLOGE

In Mannheim verstarb im Alter von 72 Jahren der Direktor der dortigen Großherzoglichen Gemälde-Galerie, der Landschaftsmaler Professor **Hermann Eichfeld.** Ursprünglich Offizier und als solcher Teilnehmer des Feldzugs 1870/71, besuchte er dann die Hochschule Zürich und die Stuttgarter und Münchener Kunstakademien, letztere als Schüler von Wenglein. Auch literarisch war er in namhaften Kunstzeitschriften tätig und ebenso als längeres Ausschußmitglied der Münchener »Sezession«. 1912 wurde er als Direktor der Mannheimer Galerie berufen. Seine Landschaften zeichnen sich durch einen vornehmen, gedämpften, intim-harmonischen Ton vorteilhaft aus, einfach und schlicht in ihrer feinen Stimmung. Eichfeld war 1845 in Karlsruhe, als Sohn des Badischen Kriegsministers der Revolutionsempörung von 1849 seligen Gedenkens, geboren.

PERSONALIEN

Dr. **G. J. Kern,** dem Kustos der Berliner Nationalgalerie, Dr. **J. Sievers** und Dr. **Curt Glaser** vom Kgl. Kupferstichkabinett ist der Titel Professor verliehen worden.

Der Straßburger Kunstgelehrte Professor Dr. **Dehio** ist von der technischen Hochschule in Darmstadt zum Doktor-Ingenieur honoris causa ernannnt worden.

Dem Provinzialkonservator für Schleswig-Holstein Professor **Dr. Richard Haupt** in Preetz ist der Titel eines Geheimen Regierungsrates verliehen worden.

Der Senat hat den Hamburger Kunstmaler **Ernst Eitner** zum Professor ernannt. Damit hat der Senat zum ersten Male das Recht ausgeübt, auch an staatlich nicht beamtete Künstler den Professor-Titel zu verleihen. Eitner war seinerzeit einer der führenden Männer in der von Lichtwark stark begünstigten modernistischen Bewegung. Er ist seither auf einer, das Recht der Linie im Bilde ohne Einschränkung anerkennenden Mittelstufe angelangt. *W.*

DENKMALPFLEGE

Die **Bestandsaufnahme der Bronzedenkmäler.** Wenn die Kriegsbedürfnisse einen Eingriff in unsern Denkmälerschatz erfordern sollten, so würde es sich im wesentlichen doch nur darum handeln, die »rechte« Auswahl zu treffen. Man könnte ja erst einmal den Versuch mit einer freiwilligen Abgabe machen, um dabei das System der Auswahl zu erproben. Die einzelnen Landes-Kunstkommissionen hätten darüber zu wachen, daß nichts Wertvolles in den Schmelztiegel wanderte. Auf der anderen Seite sollte aber doch auf Gefühlsmomente, selbst beim völligen Mangel künstlerischer Bedeutung, Rücksicht genommen werden, wenn z. B. eine Stadtverordneten-Versammlung erklärt, aus örtlichen Interessen ihr Kriegerdenkmal nicht hergeben zu wollen. Unserer Ansicht nach sind solche Massen einschmelzbaren Gutes vorhanden, namentlich kunstgewerblicher und dekorativer Art, daß man beim erstmaligen Umlauf der Beschlagnahme sehr schonend und weitherzig wird verfahren können. Die spätere Ersatzfrage ist zwar eine cura posterior, auf jeden Fall aber eine viel schwierigere Aufgabe als alles andere.

Die Holzbauwerke Nordhausens. Leider haben sich die Versuche, die man in Nordhausen an alten, schönen Häuserfronten angestellt hat, durch Verschieferung oder Verputzung einen Verfall aufzuhalten, nicht bewährt. Es wird daher von fachmännischer Seite vorgeschlagen, diesen verderblichen Schutz möglichst sorgfältig zu entfernen, den ursprünglichen Zustand wiederherzustellen und durch aufmerksame Pflege das schöne Äußere der Holzarchitektur zu erhalten suchen.

Denkmalschutz in der Türkei. Die türkische Regierung hat einen Ausschuß eingesetzt, dem die Pflege und Erhaltung alter Kunstdenkmäler übertragen worden ist.

SAMMLUNGEN

Auf einer kürzlich veranstalteten Ausstellung hat das **Stockholmer Nationalmuseum** drei bedeutende Werke der älteren deutschen Kunst, deren Erwerbung ihm in jüngster Zeit gelungen ist, zum ersten Male der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Es sind dies drei ansehnliche Bronzebildwerke des Nürnberger Meisters Pancraz Labenwolff, die eine Höhe von etwa anderthalb Metern haben. Drei schwedische Kunstfreunde haben sich vereinigt, um diese Werke dem Museum zu stiften. Der 1585 verstorbene Meister ist durch sein lebensfrisches Gänsemännchen in Nürnberg allgemein bekannt und besonders volkstümlich geworden. Die drei Bildwerke stellen allegorische Gestalten dar: die Gerechtigkeit, die Tapferkeit und die Mäßigung.

VERMISCHTES

Die Vorbildung unserer Künstler. Die von W. v. Bode und v. Seidlitz angeregten Untersuchungen über die Zukunft der künstlerischen Vorbildung werden durch immer neue Vorschläge belebt. Karl Scheffler setzt im September-Heft von Kunst und Künstler in einem längeren Aufsatz seinen, von allen anderen Ansichten abweichenden Standpunkt auseinander. Er reduziert das auf Schulen Lehr- und Lernbare bis auf die handwerksmäßige Technik. Darum schlägt er vor, in seinen Darlegungen sehr überzeugend klingend, die Architekturabteilungen der technischen Hochschulen und die Kunstgewerbeschulen zu vereinigen und allen Jüngern der Kunst dort gemeinsam das »Handwerk« zu lehren.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 44. 28. September 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer

EMANUEL LÖWY ZUM SECHZIGSTEN GEBURTSTAG

Emanuel Löwy ist in diesen Tagen sechzig Jahre alt geworden. Den Österreicher, der Professor in Rom werden konnte, den Unermüdlichen, der forschend, lehrend und helfend Jahrzehnte in der südlichen Wahlheimat verbrachte, findet dieser Tag im alten Vaterland, das ihn einst achtlos ziehen ließ und dem er Treue hielt.

Was der gelehrte Fachmann seinen Genossen und der nach ihm heranreifenden Generation an Ergebnissen vielseitiger, geduldiger und selbstloser Arbeit bot, mag anderweitig eingehender gewürdigt werden. Der Kunsthistoriker, der nur je gelegentlich archäologische Studien trieb, wird bekennen, was er dem Sammler der Inschriften griechischer Bildhauer verdankt. Löwy selbst hat übrigens, einseitiger Betätigung seinem innersten Wesen nach fremd, der nachantiken Kunst stets tätiges Interesse zugewandt — ich erinnere an »Das Vorbild einer Dürerzeichnung« in der Zeitschrift für bildende Kunst 1911 — und in seinen kleinen Aufsätzen, die an verschiedenen Stellen veröffentlicht der Sammlung warten, derer sie so würdig wären, wird man immer wieder jene tiefdurchdachten Bemerkungen finden, die nach der Art des philosophisch veranlagten Autors Grundprobleme aller Kunst mit knappsten Worten aufhellen. Die Geschichte antiker Kunst, ein eigenstes Arbeitsgebiet, dankt ihm Aufklärung wichtiger sachlicher Fragen fast aller Epochen. Davon sei hier nicht Einzelnes erwähnt. Wohl aber mag es ziemen, sich heute der Bedeutung klar zu werden, die dem Lebenswerk des Gelehrten im Ganzen der Kunstforschung unserer Zeit zukommt.

Es ist fast wunderlich, daß die Archäologie, deren großer Reformator Winckelmann die Geschichte der Kunst als Stilgeschichte zuerst erfaßte, auf dem ihr gewiesenen Weg nur zögernd und widerstrebend fortschritt, daß sie die Untersuchung der eigentlich kunstentwicklungsgeschichtlichen Fragen — in philologischen, ikonographischen und kulturgeschichtlichen Forschungsaufgaben befangen, — bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts vernachlässigte. Als jene glänzende Entwicklung der Stilkritik, die wir in Furtwänglers genialer Persönlichkeit kulminieren sahen, in Brunns und Friederichs' Tagen ihren Aufschwung nahm, war das Interesse für die Urgeschichte der Stile noch kaum geweckt. Gottfried Semper kam. In einer Epoche materialistischer Geschichtsauffassung auf allen Gebieten, griff er, der Künstler und Altertumsforscher, auf die Materie selbst in des Wortes gröbstem Sinn. Stoff bedingt Technik, Technik schafft Stil, und so ist Kenntnis der Stoffe die erste Wissensquelle des Stilhistorikers. Wie gewaltig der Eindruck war, den seine Lehre machte, es genügt auf Alexander Conzes Entwicklung hinzuweisen, um das zu ermessen. Und da kein Prophet ist, den seine Jünger nicht übermeisterten, begann eine wahre Jagd nach stilerzeugenden Techniken.

Damals schien es, als sei die sublimste Äußerung menschlicher Gesittung und persönlicher Freiheit ein Erzeugnis äußeren Zwanges. Zwei Forscher waren es, die der drohenden einseitigen Fortentwicklung dieser Richtung entgegentraten und dem Subjektiven in der Urentwicklung der Stile seinen Platz anwiesen, beide Österreicher, beide von der Archäologie ausgehend, dem Ethischen der eine zugeneigt, der andere voll ursprünglichen Verständnisses für das Gesetzmäßige des Vorstellungslebens, und so beide bestimmt, einander in der wissenschaftlichen Würdigung des Psychischen zu ergänzen.

Alois Riegl hat uns gelehrt, daß der Stil jeder Kulturgruppe ihre allgemeinste seelische Verfassung, ihr »Kunstwollen« offenbare, gelöst von den Bedingungen technischer Fertigkeit, ein Geheimnis dem Mitschaffenden selbst. Wie die Richtung des Technischen durch die der allgemeinen Lebensinteressen bestimmt ist, das wird als großartig erfaßtes Problem würdigen, auch wer dem Verfasser der »Stilfragen« nicht bis ans Ende aller Theorien seines gewaltigen Werkes über die »Spätrömische Kunstindustrie« zu folgen vermag.

Ist es das Irrationale, was Riegl stets vor allem anzog, floß sein Werk mit der mächtigen Strömung hin, die Nietzsches und Hartmanns Werk vereinte, so ist Löwy im Bedeutendsten seiner Leistungen von der exakten Naturforschung bestimmt worden. Seine psychologische Auffassung fußt auf physiologischen Erkenntnissen, er ist von Forschern wie Brücke und Exner beeinflußt — eine Verbindung, die in der Ästhetik häufig, in der Archäologie sehr selten erscheint.

Aus einer Studie über Lysipp ist Löwys »Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst« erwachsen. Ein schmales Bändchen, dessen Überschrift nur ein eng begrenztes Gebiet zu behandeln verspricht. Aber erstaunlich ist es, wieviel eigenste und allgemeinste Erkenntnis, wieviel Wesentliches und Überallgültiges, oftmaligem Studium und liebevoller Vertiefung erst sich offenbarend, in dies kleine Werk eingeschlossen ist. Unabhängig von Julius Lange, — dessen »Darstellung des Menschen« noch nicht in Übersetzung vorlag, — und eben darum die wissenschaftliche Entdeckung des großen dänischen Forschers in glücklichster Weise ergänzend hat Löwy hier die Gesetze der Entstehung des Kunstwerkes aus Sinneseindruck und vereinfachender Erinnerung, die historischen Zusammenhänge der Zeichnung und Plastik,

die Funktion der Reliefkunst in klassischer Übersichtlichkeit behandelt. Mehr noch als das Ergebnis seiner Untersuchung ist seine Art, den geschichtlichen Hergang zu betrachten, kostbarer Besitz der Wissenschaft worden. Dem Schicksal der Meister ist er freilich nicht entgangen. Er ist viel mißverstanden worden, und ein italienischer Jünger hat vor wenigen Jahren ein umfängliches Werk über die Entstehung der Verkürzung veröffentlicht, das uns wohl zeigt, zu welchem Unsinn man mit der besten Methode gelangt, wenn man sie unkritisch anwendet.

Schon in der »Naturwiedergabe« mußte Löwy sich mit Hildebrands »Problem der Form« auseinandersetzen. Eingehender und entscheidender geschah dies in seiner jüngsten und nebst der »Naturwiedergabe« vielleicht bedeutendsten Untersuchung, der Studie »Stein und Erz in der statuarischen Kunst« (Kunstgeschichtliche Anzeigen 1915). Der allzu programmatischen Arbeit des Künstlers Hildebrand tritt hier der unbefangene Forscher entgegen, um die scheinbaren Gesetze, die in der Tat nur ästhetische Forderungen von subjektivem, also von zweifelhaftem Wert sind, auf ihre historische Bedeutung zurückzuführen. Es ist eine bezeichnende Tatsache, daß Löwy in dieser Schrift — sie bekundet liebevolle Vertiefung in die Geschichte und Kunst Michelangelos — zu der Semperschen Frage nach der Bedeutung des Materials für den Stil zurückkehrt, um die Verwirrung mit gelassener Hand zu lösen.

Über die Fachkreise der Kunstgelehrten und Archäologen hinaus wurde Löwy zum Führer und Lehrer vieler durch die »Griechische Plastik«. Die Kunst präziser Kürze, die ihm stets am Herzen lag, ist am höchsten in diesem knappen Werk gediehen, das den ersten Versuch der einheitlichen entwicklungsgeschichtlichen Darstellung seines Gebietes auf stilkritischer Grundlage gibt. Die schönen Essays über »Typenwanderung« (Österreichische Jahreshefte 1909/1911) dürfen wir wohl als ein kostbares Parergon dieser Arbeit ansprechen.

Die Zeit ist der Feier nicht günstig. Inmitten des Volkes, dem Goethe, Winckelmann und Gerhard nun als feindliche Barbaren gelten sollen, hat Emanuel Löwy nicht weilen können. Ferne der Stätte tätiger Mannesjahre erlebt er die sechzigste Jahreswende. Möge Liebe und Verehrung geistiger Freunde, in bescheidener Stille dargebracht, ihm lautere Ehren ersetzen. *P. KU.*

DRESDNER KUNSTAUSSTELLUNG

II.[1])

In den noch übrigen Sälen der Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden begegnen wir u. a. einer Sonderausstellung von Otto Hettner, der ja nunmehr als Professor an der Kunstakademie seiner Vaterstadt Dresden wieder angehört. Allerdings umfaßt diese Sonderausstellung fast nur Skizzen, Studien und Entwürfe zu größeren Arbeiten, zu Gemälden, Monumentalmalereien, auch zu einigen Lithographien, selbständige fertige graphische Werke aber nicht. Wir sehen da z. B. Entwürfe zur Sintflut (im Museum zu Stettin), zu Heinrich von Kleists Erdbeben in Chile, zu den Niobiden, zur Kreuzaufrichtung, zum Gedenkblatt für Ludwig Frank und für manche weitere »Kompositionen«. Man erkennt da das allmähliche Werden einzelner Werke Hettners, man erkennt sein energisches Stilgefühl, sein Streben zur großen Form und zum Monumentalen, zum Willen, Fluß der Linien und Rhythmus der Bewegungen dem Ausdruck dienstbar zu machen, alten Aufgaben neue Erfüllung zu bringen. Durch die Beschränkung auf solche Vorarbeiten ist diese Ausstellung Hettners etwas einseitig geworden, aber sie gibt Aussichten auf künftige Taten, die nicht zu unterschätzen sind.

Von dem verstorbenen Franz Marc sehen wir aus Privatbesitz eine Reihe seiner Zeichnungen von Tieren, die da bekunden, auf welchem einläßlichen Naturstudium, auf wie scharfer Beobachtung der lebenden, sich bewegenden Tiere seine Kunst beruhte; die Wahrheit dieser Natureindrücke ist erstaunlich. Junge Künstler, die dem Expressionismus huldigen, sollten sich diese Blätter Franz Marcs, auf denen er seine persönliche Kunst dann aufbaute, zur Lehre dienen lassen. Die Holzschnitte zeigen dann, wie Marc seine Naturkenntnis stilistisch verwertete, wie er aus der Naturform seine eigene künstlerische Form gewann und in sie seine graphisch-dichterische Phantasie hineinlegte. Freilich möchte man daneben auch die Gemälde sehen, die in dieser Beziehung sein Letztes geben. Max Pechsteins Zeichnungen aus Palau und Landschaftszeichnungen aus Belgien bringen nicht viel Neues und Überzeugendes; sie leiden durch die Zusammenstellung mit den reiferen Werken Franz Marcs.

Unter den kubistischen Versuchen sind am ehesten die von Lasar Segall und Paul Wilhelm als nicht ganz aussichtlos für weitere Entwicklung zu werten. Felix Müller geht mit ähnlichen Versuchen völlig in der Irre. Böckstiegels »Soldaten« sind als Farbenphantasien eher eingänglich. Nicht auf so abliegenden Wegen, deren Ziel noch nicht abzusehen ist, bewegt sich Cilio-Jensen mit stimmungsvollen, locker gezeichneten Landschaften aus dem Vogtlande, von den Ufern der Elster, aus Pillnitz. Vorzügliche Holzschnitte, farbige Landschaften aus dem Erzgebirge und aus dem Riesengebirge in wirksamer Vereinfachung stammen von Erich Buchwald-Zinnwald. Josef Hegenbarth weist sich durch seine acht Zeichnungen zum Vaterunser als ein Künstler mit eigenen Gedanken und eigenem Formwillen aus, während seine Aquarelle Lagernde Familie und die Musik ebenso kräftig das Streben bekunden, durch rein farbig gesehene Formen zu wirken.

Nennen wir von den jüngeren Dresdnern Arthur Hennig (Meißen), der in seinen Niobiden, in der Grablegung und in der Raubszene Skizzen voll Gehalt und entschiedenem Kompositionswillen bietet, dann Adolph Jentsch, dessen feine leichte Landschaften Aufmerksamkeit verdienen, Walther Rehn, der einige phantastische Erfindungen (Im Reiche der Menschen u. a.) ausgestellt hat, Hans Purrmann-Berlin, der mit ganz wenigen Strichen oder Tönen

1) Vgl. auch Nr. 42.

seinen Landschaften und Bildnissen Wirkung zu geben sucht, und Gustav Schaffer-Chemnitz, dessen biblische Bilder in Lithographie und Wasserfarben immerhin zeigen, daß dieser Künstler etwas Eigenes zu sagen hat. Auch Otto Richard Bosserts (Leipzig) Radierungen Vier Schiffer, Landschaft, Zwei Männer bekunden eine gewisse Größe und Eigenart. Auf eine Reihe einzelner Werke, die ja noch manches Gute enthalten, können wir leider nicht mehr eingehen.

NEKROLOGE

Toni v. Stadler †. Am 18. September starb in München nach längerem Leiden der Landschaftsmaler Toni Stadler. Mit ihm verliert die Kunststadt München mehr als einen sympathischen Künstler von ansehnlichem Talent. Ein Mann von lauterstem Charakter, ungewöhnlicher Bildung, ein Sammler von Geschmack, ein kluger und verdienstvoller Berater des Staates wie Privater in künstlerischen Angelegenheiten, ein opferfreudiger Kollege armen Kameraden gegenüber, ein herzlicher Mensch ist mit Toni Stadler dahingegangen. Er war Niederösterreicher von Geburt (1850 kam er in Göllersdorf zur Welt), wandte sich mit 23 Jahren nach etlichen Semestern Medizinstudiums der Kunst zu, wurde in Berlin von Paul Meyerheim und seit 1878 in München von Louis Neubert gefördert. Mit den Schweizern Adolf Stäbli und Frölicher verband ihn mehr als mit all den vielen anderen in München tätigen Malern, mit denen der gesellige Stadler rasch in enge Beziehung kam, Freundschaft und künstlerische Verwandschaft, nur daß Stadler nie sich zu Stäblis Pathos verstiegen hat, noch auch je so weichlich geworden ist, wie man es Frölicher mehr als einmal nachsagen muß. Eine leicht herbe, ganz unaufdringliche Lyrik erfüllt die sehr klug und sorgfältig aufgebauten Landschaften Stadlers, der sich weise stets auf kleine und mittlere Formate beschränkt hat. Diese Landschaften aus dem oberbayrischen Moos und den Vorbergen, mit ihrem hohen, weiten Himmel, der einfach großen und einsamen Natur sind in der Frühzeit oft von überraschendem, koloristischem Reiz und großer Zartheit. Später tritt ein gewisses graphisches Moment stärker hervor. Als Schwarz-Weißkünstler hat Stadler, in einfachen Zeichnungen wie in Lithographien, nicht minder Gutes geleistet denn als Maler. Die Öffentlichkeit kennt übrigens die besten Werke des Künstlers noch nicht, da sie stets von der Staffelei in den Besitz der Familie übergegangen sind. Eine Gedächtnisausstellung wird wohl Anlaß genug geben, sich nochmals eingehend mit dem Maler Stadler zu beschäftigen.

Stadlers vornehm-bescheidene, sich in alle Dinge vertiefende Art zeigt sich auch in seiner Sammlertätigkeit. Kleinkunst liebte er, japanische Holzschnitte und Schwertstichblätter, griechische Münzen, ägyptische Statuetten, alte persische Teppiche, antike Bronzen und Terrakotten. So war es selbstverständlich, daß Stadler jahrzehntelang den Staatlichen Kunstkommissionen angehörte, auf gar manches Gute überhaupt erst aufmerksam machte und dank seinem Ansehen schlimme Mißgriffe verhüten half. Tschudi hatte während seiner Münchener Wirksamkeit keinen aufrichtigeren Freund als Stadler, und er war es denn auch, der nach Tschudis allzufrühem Tod, von Heinz Braune unterstützt, das schwierige Erbe antrat. Als »Beirat« des Ministeriums übernahm der nicht mehr junge Künsler im Ehrenamt — in seiner bescheiden-zurückhaltenden Art — die Aufgabe, die Frage der »Neuen Pinakothek« zu lösen, die große von Tschudi begonnene Münchener Museumsreform weiter durchzuführen. Stadler hat sich während seines »Interregnums«, das die Ernennung Dörnhöffers zum Generaldirektor beendete, eifrig bemüht, Tschudis Kunstpolitik fortzusetzen. Vor allem gelang ihm, was keinem Beamten so gelungen wäre, das Ausstellungsgebäude am Königsplatz, die langjährige Heimstätte der Sezession für die Staatlichen Sammlungen wieder zu gewinnen. Freilich hat auch Stadler dies nicht erreicht, ohne mit seinen alten Kollegen und Freunden Kämpfe durchgemacht zu haben, die ihn, den äußerst feinfühligen Menschen, schmerzlicher berührten, als er dies nach außen hin merken ließ. Für die Neue Pinakothek gelangen ihm einige besonders glückliche Käufe, Bilder von Liebermann, Thoma, Schuch und Leibl, die eine außerordentliche Bereicherung der modernen Galerie darstellen; für die Alte Pinakothek erwarb er das Familienbildnis des Baldassare d'Este.

Stadler war ein ausgezeichneter Kenner der gesamten Münchener Malerei der letzten 40 Jahre. Es ist sehr bedauerlich, daß er sich nicht dazu entschließen konnte, seine reichen Erfahrungen und seine interessanten Erlebnisse niederzuschreiben, die ihm als Mittelpunkt eines weiten künstlerischen Kreises beschieden waren. So geistvoll und witzig er zu plaudern verstand, so sehr zögerte er trotz wiederholter Aufforderung von Freundesseite, seine Memoiren der Nachwelt zu bescheren. Einseitigkeit war ihm fremd, und mit Eifer suchte er stets neue künstlerische Erscheinungen verstehen zu lernen. Ein gütiger und vornehmer Mensch und Künstler, eine harmonische Persönlichkeit, deren Humor mit leichter Ironie köstlich gewürzt war, ist mit Toni von Stadler dahingeschieden, und sein Tod läßt eine Lücke klaffen, die noch lange zu spüren sein wird. *A. L. M.*

PERSONALIEN

Prof. **Rudolf Hellwag,** der bekannte Karlsruher Landschaftsmaler, vollendete am 14. September sein 50. Lebensjahr. Er war ein Schüler von Schönleber und hat mit seiner ernsthaften Kunst gute Erfolge erzielt. Ebenfalls ein Fünfzigjähriger ist **Ernst Oppler** geworden, eine bekannte Künstlerpersönlichkeit in den Berliner Sezessionsausstellungen. Bei der Spaltung hat er sich zur Corinth-Gruppe gehalten und gehört heute ihrem Vorstande an. Namentlich die graphische Tätigkeit der letzten Jahre ist mit großer Wertschätzung verfolgt und anerkannt worden.

FUNDE

Ein Gemäldefund in Lübeck. Das einzige, bisher unechte Stück an dem berühmten Lukasaltar des Hermann Rode, die Predella, konnte nunmehr durch ihr Original ersetzt werden. Und zwar fand man unter der aufgenagelten Predellatafel eine andere, die die ursprüngliche Malerei des Meisters Rode selbst aufwies. Es ist der leidende Christus von je zwei Kirchenvätern umgeben dargestellt.

SAMMLUNGEN

Ein **Ibsenbildnis** von **Walter Firle,** das der Künstler 1889 in Gossensaß gemalt hat, ist von dem norwegischen Volksmuseum in Christiania erworben worden.

LITERATUR

Max J. Friedländer, *Der Holzschnitt.* Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin. Mit 93 Abbildungen im Text und 2 Tafeln. Berlin 1917. Druck und Verlag Georg Reimer.

Die Reihe der »Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin«, die sich für die ideelle Nutzbarmachung der Sammlungsschätze als überaus wertvoll erwiesen haben, wird durch den vorliegenden Band, der den Holzschnitt behandelt, um ein Werk bereichert, das vor allem durch die sichere, über-

aus feine und kunstvolle Form der Darstellung Bewunderung erregen muß. Der beneidenswerte Reichtum an immer neuen bezeichnenden Beiworten, an treffenden Wendungen, die sinnliche Eindrücke hervorzurufen und zu vermitteln imstande sind, die eindringliche Anschaulichkeit des Ausdruckes, die dies Buch auszeichnen, wird nicht bloß literarischer Geschicklichkeit verdankt, sondern vielmehr einer außergewöhnlichen intellektuellen Klarheit, der einsichtsvollen Kenntnis der Werke dieser besonderen Kunstgattung und dem tiefen Verständnis für das künstlerisch Wesentliche am einzelnen Werke und für die Zusammenhänge der Erscheinungen untereinander und mit ihren Quellen in der monumentalen Kunst. Gerade hierin hebt sich das Holzschnitt-Handbuch sehr hoch über das in der Auswahl des Wichtigen und in der Charakterisierung des Einzelnen vortreffliche Lippmannsche über den Kupferstich.

Wenn vor einer so meisterlichen Behandlung des Gegenstandes ein Wunsch erlaubt ist, so wäre es der nach einer noch stärkeren und schärferen Hervorhebung derjenigen künstlerischen Wirkungen der Holzschnitttechnik, die ihr allein eigen sind.

Die ganz besonderen Schwierigkeiten, die gerade der Holzschnitt dem historischen Verständnis bietet, hat der Verfasser überall klar und mutig ins Licht gerückt. Mir scheint dies Verfahren auch für eine in gewissem Sinne der elementaren Belehrung gewidmete Darstellung nicht nur berechtigt, sondern auch weit wirkungsvoller als die schulmeisterliche Beschränkung auf den glättenden Vortrag der gesicherten oder für gesichert gehaltenen Forschungsresultate. Wissenschaftlicher Sinn — und der besteht ja in erster Linie in der Erkenntnis der Probleme — soll auch die Anfänge eines jeden Studiums durchdringen. Die Hauptfrage, die fast jedes Werk der Holzschneidekunst stellt: ob Zeichner und Holzschneider ein und dieselbe Person gewesen seien, und, wenn dies nicht der Fall ist, in welchem Verhältnis ihre künstlerische Arbeit gestanden habe, läßt sich schlechterdings ebensowenig umgehen, wie prinzipiell — auf deutsch aus Voreingenommenheit — kategorisch entscheiden. In richtiger Erkenntnis ihrer grundlegenden Wichtigkeit wird diese Schicksalsfrage des Holzschnittes vom Verf. beinahe bei jeder neuen Erscheinung wieder erörtert. Meine Erfahrungen eines langjährigen Studiums der Werke des Holzschnittes haben mich, wie ich mit Freude feststellen konnte, ungefähr zu den gleichen Ergebnissen geführt, wie den Verfasser. Allerdings scheint mir, daß er der Lösung dieses Problems nicht nur mit der hier besonders angebrachten Zurückhaltung, sondern oft sogar mit zuviel Resignation gegenüber getreten sei. Der »Dualismus bei der Arbeit«, den er als eine Besonderheit des Holzschnittes betrachtet (S. 12), scheint mir, wenn Zeichner und Holzschneider verschiedene Personen sind, hier nicht weniger groß zu sein wie bei der Nachbildung einer Zeichnung oder gar eines Gemäldes oder einer Statue in Kupferstich, und andrerseits, wenn der Holzschneider die eigene, gleich für die Ausführung in Holzschnitt gedachte Zeichnung aus der Holzfläche heraushebt, dünkt mich der Weg von der Erfindung oder Zeichnung zum Schnitt nicht weiter wie der von der Zeichnung des peintre-graveur zum Stich oder zur Radierung, von der Skizze zum Gemälde, zur Skulptur, zur Ausführung eines Gebäudes. Vielleicht wird hier die Schwierigkeit, die wohl weniger im Prinzipiellen der Sache als in unsrer mangelnden Kenntnis für jeden einzelnen Fall und in Voreingenommenheit gegen den Holzschneider liegt, übergewissenhaft unnötig vergrößert? —

In der Schilderung der einzelnen Entwicklungsabschnitte, der einzelnen Künstler und ihrer Werke, für die eine ganz neue, sehr übersichtliche Anordnung gefunden worden ist, wird auch der Spezialforscher dem Verfasser genießend und lernend gerne folgen und zu erheblichen Einwendungen kaum Anlaß finden, zumal alle zweifelhaften und strittigen Punkte mit der größten Zurückhaltung und Unparteilichkeit behandelt werden. Nur in einer ebenso schwierigen wie wichtigen Frage, in der den Verfasser die Verteidigung seiner ihm lieb und zur Überzeugung gewordenen Ansicht gegen viele Gegner und viele gute Gründe aus seiner kühlen Ruhe herauszulocken scheint, in der Frage, ob die Holzschnitte der Bergmannschen Druckerei in Basel vom jungen Dürer herrühren (S. 51 ff.), möchte ich meinen Widerspruch, den ich hier durch einen neuen Hinweis begründen kann, gegen des Verfasser entschiedenen Anspruch für Dürer nicht unterdrücken. Die Sache erhält nämlich, wie ich glaube, ein anderes Gesicht, wenn man sich überzeugt hat, daß die Nürnberger Buchholzschnitte vor dem Schatzbehalter, mit dem die einheimische Nürnberger Kunst erst selbständig eingreift, fast durchweg Ulmer Arbeiten sind, oder jedenfalls Holzschneidern der Ulmer Schule ihre Entstehung verdanken. Für das Heiligenleben von 1488 ist dies von Unbefangenen mehr oder weniger vorbehaltlos zugegeben worden. Das gilt aber auch für die anderen Holzschnitte in Nürnberger Drucken dieser Zeit, selbst für diejenigen, die man dem jungen Dürer hat zuweisen wollen. So widerlegt sich der Einwand des Verfasser (S. 52 oben); durch diese Einsicht läßt sich aber auch die innere künstlerische Gegensätzlichkeit zwischen den Werken der Baseler Offizin und denen des jungen Dürer, die von vielen stark empfunden wird, bis in ihre Wurzeln verfolgen. Der Meister der Bergmannschen Offizin stammt, wie Röttinger sehr richtig erkannt hat, aus der Ulmer Schule, Dürers Ausbildung als Holzschneider im Wolgemutschen Kreise wird demgegenüber schon in seinen ersten Arbeiten deutlich. Beide sind stark von Schongauer beeinflußt. Von den Bildern des Narrenschiffs und des Ritters vom Turn, die m. M. n. überschätzt werden, auch vom Verfasser, oder gar von den Terenzbildern kann sich mein entwicklungsgeschichtliches Konstruktionsvermögen keine Brücke zu Dürers Apokalypse bauen. Übrigens ist gerade das Fehlen einer Wiedergabe aus diesem wichtigen Werke ein Mangel in dem sonst vorzüglich und mit viel Geschmack ausgewählten Abbildungsreichtum des Handbuches. *Paul Kristeller.*

Gustav Doré, *Das heilige Rußland.* Mit 477 Bildern. Verdeutscht und herausgegeben von P. Scher. München, A. Langen.

Diese Neuausgabe der genialen Satire des 21 jährigen Doré ist mit Freuden zu begrüßen, gehört doch dieses Werk mit zu den köstlichen Dingen, die uns Doré geschenkt hat. Nicht nur durch seine Aktualität erscheint es so außerordentlich modern, sondern das Genie seines Autors, seine unerschöpfliche Erfindungsgabe, die Kraft seiner Karikatur, die an einigen Stellen bereits den ganzen Daumier vorwegzunehmen scheint, verleihen dem Buch von Anfang bis zu Ende eine erstaunliche Frische. Ein köstliches Bilderbuch, dem man recht viele Leser wünscht. *A. L. M.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig